А.В. КУКАРКИН

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

CHARLIE CHAPLIN

А.В. КУКАРКИН

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга представляет собой творческую биографию одного из крупнейших актеров и кинорежиссеров XX века Чарльза Чаплина, создателя бессмертного образа Чарли во многих хорошо известных в нашей стране фильмах: «Пилигрим», «Малыш», «Огни большого города», Цирк», «Новые времена», «Огни рампы» и «Король в Нью-Йорке». Автор рассматривает искусство Чаплина на широком фоне общественной и культурной жизни Англии и США.

- А.В. КУКАРКИН
  - ○
  - ○ О ЧАПЛИНЕ…
  - ○ ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЧАРЛЬЗА СПЕНСЕРА ЧАПЛИНА
    - ■
    - ■ Глава I. ПЕРВЫЕ СТРАНИЦЫ
      - ■ МАЛЕНЬКИЙ КОКНИ
      - ■ НАЧАЛО ПУТИ
    - ■ Глава II. ЕГО НОВАЯ РАБОТА
      - ■
      - ■ ВПЕРВЫЕ В ГОЛЛИВУДЕ
      - ■ РОЖДЕНИЕ МАСКИ
    - ■ Глава III. ОДИНОКАЯ ЗВЕЗДА
      - ■
      - ■ НА ПОДСТУПАХ К ТЕМЕ
      - ■ «ДЕРЗКИЕ» ФИЛЬМЫ («Собачья жизнь», «Иммигрант», «На плечо!»)
      - ■ ЭВОЛЮЦИЯ МАСКИ
    - ■ Глава IV. ЗРЕЛОСТЬ МАСТЕРСТВА
      - ■
      - ■ В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ
      - ■ ДВА ФИНАЛА («Малыш», «Пилигрим»)
    - ■ Глава V. НОВАТОРСТВО МЕТОДА
      - ■
      - ■ ДРАМАТИЧЕСКАЯ САТИРА («Парижанка»)
      - ■ ШКОЛА РЕАЛИЗМА
    - ■ Глава VI. ГИБЕЛЬ ИЛЛЮЗИЙ
      - ■
      - ■ ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА («Золотая лихорадка»)
      - ■ ГОЛИАФ НАНОСИТ УДАР («Цирк»)
      - ■ ПРОЗРЕНИЕ ГЕРОЯ («Огни большого

города»)
- Глава VII. В БОЙ!
  -
  - ПРАЩА САТИРЫ («Новые времена»)
  - ЧАРЛИ ПРОТИВ ГИТЛЕРА («Великий диктатор»)
- Глава VIII. ЧАРЛИ И ЧАПЛИН
  -
  - ЭПОПЕЯ СМЕХА И ГНЕВА
  - НА ВЕРШИНЕ МАСТЕРСТВА
- Глава IX. ТРУДНЫЕ ГОДЫ
  -
  - ПОИСКИ НОВОГО ЖАНРА («Мсье Верду»)
  - ВОЙНА ГОЛЛИВУДУ!
- Глава X. ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ
  -
  - ПЕВЕЦ ЧЕЛОВЕКА («Огни рампы»)
  - ПОДЖИГАТЕЛЬ МИРА
  - СНОВА В БОЙ! («Король в Нью-Йорке»)
- Глава XI. ФИНАЛ
  -
  - ДАНЬ НОСТАЛЬГИИ
  - ФЕНОМЕН ЧАПЛИНИАДЫ

○ ЧАПЛИН О СЕБЕ…

○ ФИЛЬМОГРАФИЯ
- I. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «КИСТОУН» КИНОСТУДИЯ «ИДНДЕЙЛ», ГОЛЛИВУД (США) (ЯНВАРЬ — ДЕКАБРЬ 1914 ГОДА)
- II. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «ЭССЕНЕЙ» КИНОСТУДИИ «ЛОКСТОУН», ЧИКАГО; «НАЙЛС», САН-ФРАНЦИСКО; «БРЕДБЮРИ» И «МАДЖЕСТИК», ГОЛЛИВУД (США) (ЯНВАРЬ 1915—МАРТ 1916 ГОДА)
- III. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «МЬЮЧУЭЛ» КИНОСТУДИЯ «ЛОУН СТАР», ГОЛЛИВУД (США) (МАЙ 1916 —ОКТЯБРЬ 1917 ГОДА)
- IV. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «ФЕРСТ НЕЙШНЛ» КИНОСТУДИЯ ЧАПЛИНА, ГОЛЛИВУД (США) (МАРТ 1918 —ДЕКАБРЬ 1922 года)
- V. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «ЧАРЛЬЗ С. ЧАПЛИН ФИЛМ КОРПОРЕЙШН» (ПРОКАТ «ЮНАЙТЕД АРТИСТС»). КИНОСТУДИЯ ЧАПЛИНА, ГОЛЛИВУД (США) (1923–1952 ГОДЫ)
- VI. ФИЛЬМ ФИРМЫ «АТТИКА ФИЛМ КОМПАНИ»

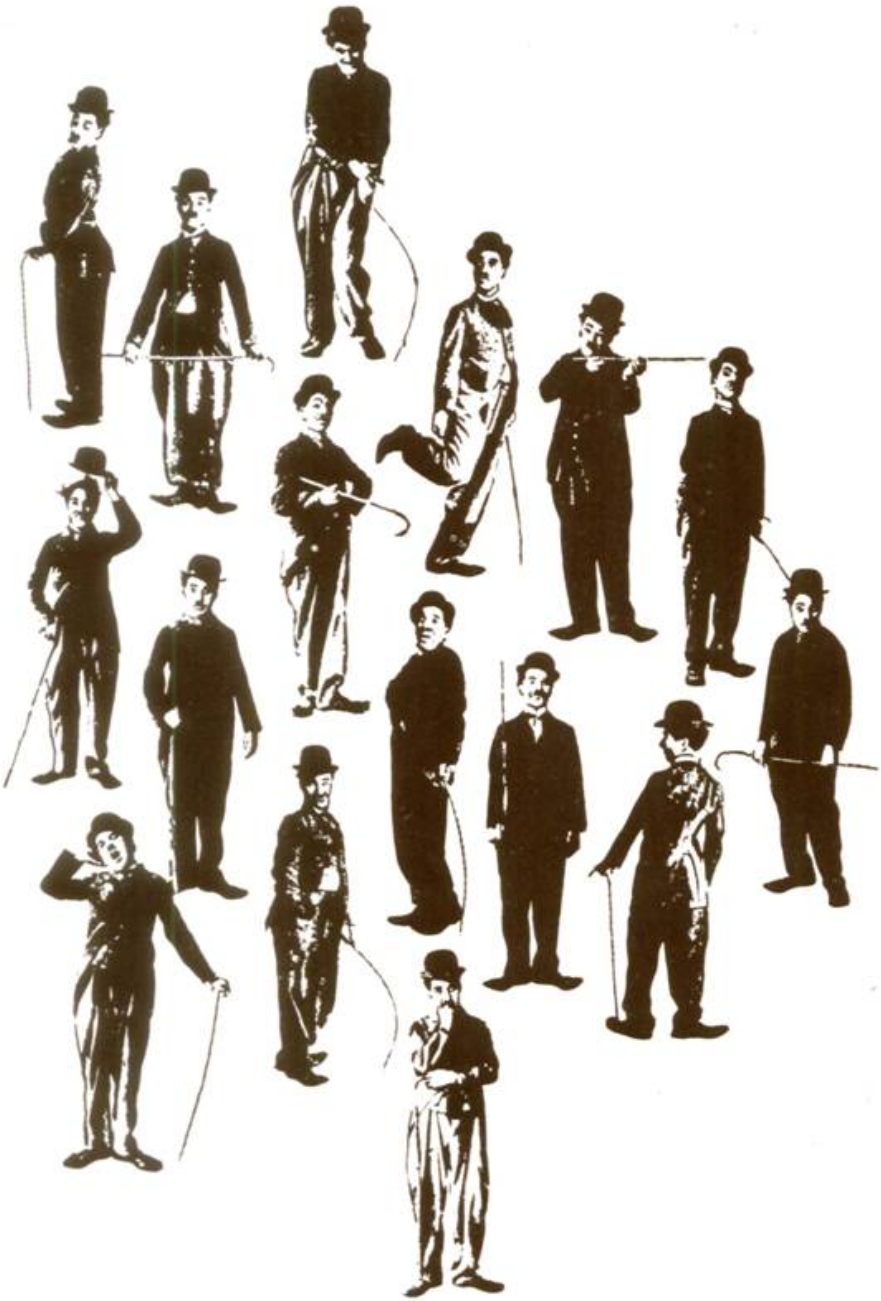
КИНОСТУДИЯ «ШЕППЕРТОН» (ПРОКАТ «АРЧУЭЙ») (АНГЛИЯ)

- VII. ФИЛЬМ ФИРМЫ «ЮНИВЕРСЛ ПИКЧЕРС ЛИМИТЕД» КИНОСТУДИЯ «ПАЙНВУД» (АНГЛИЯ)

А.В. КУКАРКИН
"ЧАРЛИ ЧАПЛИН"
Издание второе, доработанное и дополненное

Хотя моя работа сильно стилизована, но она всегда была пронизана человечностью. Началась она как чистейший фарс, а затем вылилась в создание почти нормального человеческого характера.

Чарльз Чаплин



О ЧАПЛИНЕ…

…Чаплин — величайший актер, который когда-либо жил.

Режиссер первых чаплиновских фильмов Мак Сеннет.

…Чаплин — настоящий юморист, он изучил сущность смеха, умеет вызывать смех с редким мастерством.

Французский комедийный актер Макс Линдер. 1917 г.

…Только Чарли Чаплин ищет внутреннего смысла в кино и, всегда упорствуя в своих исканиях, с одинаковым вдохновением доводит смешное и до абсурда и до трагедии.

Французский писатель Луи Арагон. 1918 г.

…Чарли Чаплин… его комизм прост, мил и непосредствен. И все-таки вы все время ощущаете, что за этим скрывается глубокая грусть.

Английский писатель Сомерсет Моэм. 1921 г.

…Чаплин первый в нашей первой эпохе кино повинен в том, что забава, которая называется кинематографом, стала искусством.

Французский режиссер, сценарист, теоретик кино Луи Деллюк. 1921 г.

…Чарли Чаплин — наш первый учитель. То, что он процветает, и то, что он могуч, — это лучшее доказательство правильности нашей линии, которую Чаплин интуитивно угадал, потому что он талантливый человек… И поэтому мы все любим Чаплина, ибо он нам близок, понятен и дорог.

Советский кинорежиссер Лев Кулешов. 1922 г.

…Чарли Чаплин — человек, который дал нам кинопроизведения, наиболее достойные этого искусства.

Французский кинорежиссер Рене Клер. 1924 г.

…Чарли Чаплин — это чудо. Его индивидуальность торжествует над всем… Но, несомненно, он не сумел бы вызвать всеобщего восхищения, не будь объектива киноаппарата, благодаря которому зритель увидел в его маске тысячи эмоциональных оттенков.

Французский искусствовед Леон Муссинак. 1924 г.

…Чаплин не только гениальный художник, он и как замечательный человек — необычайное явление.

Американский кинорежиссер Эрнст Любич. 1928 г.

…Чарли Чаплин — единственный гений в кино.

Английский писатель и драматург Бернард Шоу. 1931 г.

…Чаплин открыл забытый материк смеха. Но только ли за это мы его любим? Нет, не только! Своим смехом он метал снаряды в крепкое еще здание капитализма, в населяющее его несправедливое общество. Чаплин превращал смех в бомбы.

Мексиканский кинокритик Лоренсо Туррент Розас. 1934 г.

…Чаплин — шедевр: и плачешь и смеешься… Он тонок, горек.

Советский писатель Всеволод Вишневский. 1936 г.

…Говорить о Чаплине — значит говорить о кинематографе. В истории американского кино нет никого, кто стал бы так дорог миру, как Чарли Чаплин… Когда он смеется — нации и страны хохочут вместе с ним; когда он грустен — печаль охватывает зрителей во всем мире. Малейший жест Чаплина так легко вызывает человеческие эмоции, что его поистине можно назвать киноволшебником.

Американский историк кино Льюис Джекобс. 1939 г.

…Чаплин принадлежит к числу художников, которые становятся «властителями сердец».

Советский кинорежиссер Всеволод Пудовкин. 1944 г.

…Между двумя войнами Чарли, Шарло Европы, не только смешил людей — он их защищал. Да, не высокие институты Запада, не философы и мудрецы, а комедиант отстаивал человека. Его принимали за клоуна. Он был рыцарем.

Советский писатель Илья Эренбург. 1944 г.

…Чаплин был действительно великим создателем замечательных сценариев, в его фильмах за образом нелепого бродяги крылся глубокий философский смысл.

Датская актриса Аста Нильсен. 1945 г.

…Всей своей биографией, всеми традициями своего искусства Чаплин был неразрывно связан с демократической аудиторией… Чаплин уничтожил границы возможностей

смешного… Маленький Чарли всегда сильнее большой свалившейся на него беды. Сильнее потому, что он над ней смеется. И, смеясь вместе с ним, зрители делаются сильнее… Главная черта маленького человека, созданного Чаплиной, — это стремление к счастью, а счастье для него связано с добром.

Советский кинорежиссер Григорий Козинцев. 1945 г.

…Чаплин и сама действительность, вдвоем, «на пару», играют перед нами нескончаемую вереницу цирковых антре. Действительность подобна серьезному «белому» клоуну. Она кажется умной, логичной. Осмотрительной и предусмотрительной. И в конечном счете именно она остается в дураках и осмеянной. Бесхитростный, ребячливый ее партнер Чаплин одерживает верх. Беззаботно смеется… казнит ее смехом… Этим самым Чаплин равноправно и твердо становится в ряд величайших мастеров вековой борьбы Сатиры с Мраком— рядом с Аристотелем из Афин, Эразмом из Роттердама, Франсуа Рабле из Медона, Джонатаном Свифтом из Дублина, Франсуа Мари Аруэ де Вольтером из Фернэ. И даже, быть может, впереди других, если принять во внимание масштаб Голиафа фашистской Подлости, Злодейства и Мракобесия, которого сокрушает пращой смеха… Чарльз Спенсер Чаплин из Голливуда.

Советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн. 1945 г.

…По глубине мастерства и проницательности с ним не сравнится ни один комедийный актер. При этом он лучше всех понимает человека и его окружение. Маленький Бродяга представляет человечество во всей его многогранности и загадочности, как Гамлет, и вряд ли кто-нибудь из танцоров или артистов превзойдет его в выразительности, разнообразии и яркости движений. В искусстве Чаплина есть крайне выразительная пантомима, глубочайший драматизм и богатейшая поэзия.

Американский сценарист и критик Джеймс Эджи. 1947 г.

…Его фильмы — это эпопея борьбы обездоленных с миром богачей, гнусным миром, где царит несправедливость, где постоянно топчут простых, хороших, честных людей. Чаплин с талантом истинного поэта воссоздает на экране эту подлинную реальную действительность.

Итальянский сценарист Чезаре Дзаваттини. 1954 г.

…Все творения Чаплина — это постоянный протест против угнетения человека… Своей критикой он уничтожает только то,

что должно быть уничтожено: он резок там, где чует злобу и ненависть, он беспощаден, ибо гнусные стороны современной действительности требуют беспощадного *к* ним отношения.

Итальянский кинорежиссер Лукино Висконти. 1954 г.

…Что за артист! Наверное, Чаплин — самая творческая личность, какую только можно встретить.

Американская киноактриса Глория Свенсон. 1966 г.

…Чарли Чаплина знали и любили всюду, где существовало кино. Искусство Чаплина было интернациональным в лучшем смысле слова.

Советский кинорежиссер Григорий Александров. 1976 г.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЧАРЛЬЗА СПЕНСЕРА ЧАПЛИНА

ГЛАВА I

ПЕРВЫЕ СТРАНИЦЫ

На окраине Лондона в конце XIX века. Рисунок Гюстава Доре

Глава I. ПЕРВЫЕ СТРАНИЦЫ

Юмор — явление по преимуществу народное…

Смех в сущности своей демократичен. Юмор — самая демократическая из человеческих наклонностей.

Карел Чапек

Это произошло 15 апреля 1889 года. Именно так сообщила лондонская театральная газета «Мэгнит», которая поместила 11 мая того же года следующее платное извещение: «Пятнадцатого числа прошлого месяца жена мистера Чарльза Чаплина (в девичестве мисс Лили Харли) родила прелестного мальчика. Мать и сын чувствуют себя хорошо».

Лишь в наше время оказалось найденным такое бесспорное свидетельство точной даты появления на свет человека, которому будет принадлежать уникальное по своеобразию и значению место в мировой культуре XX столетия. Сам Чаплин всегда праздновал свой день рождения 16 апреля.

Объяснение подобной пускай даже незначительной, но все же ошибки следует искать, очевидно, в том, что за первые годы жизни Чарли Чаплина произошло множество преимущественно скорбных событий: скорый развод родителей, их скитания с разными опереточными и эстрадными труппами, психическое заболевание и конец артистической карьеры матери, Ханны Хилл (Лили Харли был ее сценический псевдоним), мытарства по трущобам и приютам, алкоголизм, а затем и ранняя смерть отца, отъезд старшего брата Сиднея из Англии на заработки в качестве корабельного юнги… Все эти семейные драмы и перипетии не могли не способствовать появлению различных недоразумений и неясностей. Что и произошло, причем касается это не только даты, но и действительного места рождения Чарли — в восточной части Лондона, Ист-энде, — национальности матери, годов рождения как ее, так и отца, не говоря уже о более отдаленных родственниках.

Впрочем, немало предположений, даже легенд сопровождали и всю сознательную жизнь Чарльза Спенсера Чаплина. Но истоки их крылись уже совсем в иных причинах. Как видно, Чаплин попросту стремился игнорировать ту массу дезинформации, которую неустанно порождали любители сплетен, беспринципные газетчики и недоброжелатели. Причем сам Чаплин невольно способствовал долгожительству разных загадок и кривотолков.

Даже в книге «Моя биография», выпущенной им в возрасте семидесяти пяти лет, он почти полностью обошел молчанием, например, свой неудачный брак сорокалетней давности и настоящие причины скандального в то время развода (вызвавшего у него тяжелую нервную депрессию) с киноактрисой Литой Грей, которая была матерью двух его старших сыновей — Чарльза и Спенсера.

Что ж, на то, как и в других случаях, у Чаплина были, надо думать, свои основания. И следует, конечно, считаться с ними, уважительно относиться к столь недвусмысленно выраженной воле.

Иное дело, повторяю, годы детства и молодости. О них Чаплин писал в статьях и путевых впечатлениях 1921 года «Моя поездка за границу», их он пытался на склоне лет подробно вспомнить в автобиографии. Более того, в самом его творчестве как раз начальный период жизни нашел преимущественное отражение. В чаплиновских фильмах часто звучали мотивы и использовались темы, подсказанные жизнью в Лондоне, плодотворно начавшейся там сценической работой. Эти факты подчеркивают, какое исключительное влияние оказали детские и юношеские годы на формирование Чаплина как человека и как комедиографа. Потому следует и здесь уделить им некоторое внимание.

…Англия на рубеже двух столетий.

Уходила эпоха, получившая название викторианской — по имени королевы, царствование которой затянулось на шесть с лишним десятилетий. Конец этого царствования стал началом одряхления организма Британской империи, и приметы времени сказывались на всех сторонах жизни страны. Рядовой англичанин мог их легко обнаружить на каждом шагу, даже не делая ни одного шага, — по содержимому своей обеденной тарелки.

Записки современников, газеты и журналы, фотографии и другие документы воссоздают нам жизнь Лондона тех лет.

Чем напряженнее становилось положение страны, тем лихорадочнее бился пульс ее столицы. Каждого приезжего поражали необычайный шум на улицах Лондона, сутолока экипажей и спешка пешеходов, толпами заполнявших его деловые и торговые районы. Повышенный тонус уличной жизни никак не гармонировал с внешним обликом города, уютного в своем зеленом обрамлении, с застывшим спокойствием дворцов, с величием собора Святого Павла или Вестминстера.

Но вдали от центра, где не встретишь архитектурных памятников и живописных парков, удивляли картины совсем иного рода.

В печально знаменитом Ист-энде или другой пролетарской части Лондона, еще более убогой, вроде Поплера, на километры тянулись однотипные и угрюмые, израненные временем дома с низкими подворотнями и подслеповатыми окнами. В лабиринтах темных, кривых улочек ноги людей ступали по густому слою гниющих, зловонных отбросов, а бледные лица тщетно тянулись к мутным солнечным лучам, еле пробивающимся сквозь плотные клубы тумана. Даже солнце здесь казалось обездоленным: ему не проникнуть в узкие и мрачные закоулки, не изгнать из жилищ прочно обосновавшуюся там сырость. В морозные, дождливые и ветреные дни — а таких в году хоть отбавляй — спастись можно было только у камина, и каменный уголь порой составлял предмет более острой необходимости, чем хлеб.

Непременный камин был единственным символом домашнего уюта в каморке, которую снимало семейство Чаплин на мансарде, под самой крышей дешевого «доходного» дома.

«Мы жили, — вспоминал старший брат Сидней, — в нищенской комнатушке и большей частью впроголодь. Ни у меня, ни у Чарли не было башмаков. Помню, как мать снимала с ног туфли и отдавала их тому из нас, чья очередь была идти за даровой похлебкой для бедняков, единственной нашей едой за целый день…».

Судьба приносила Чаплинам испытания одно суровее другого. «Моя мать стала работать на дому, — писал в свою очередь Чарльз Чаплин о том времени. — Днем и ночью она строчила на швейной машине… Ее заработка едва хватало на пропитание. Где уж там было платить за квартиру! Не раз мы взваливали на тележку два матраца, три соломенных стула и тощие узлы со своими жалкими пожитками и отправлялись на поиски нового жилья…».

Вскоре нищета и тяжелая болезнь сломили бывшую артистку Ханну Чаплин. После отправки ее в больницу дети бродяжничали. Они питались отбросами, которые подбирали в канавах возле рынка, и спали под открытым небом на скамейках в парке. Спустя несколько месяцев их отправили в Хэнуэллский приют, куда свозили из лондонских предместий беспризорных детей. Сидней вскоре отправился искать счастья на чужбине. Чарли же оставался в приюте полтора года, пока мать не вышла из больницы. Снова началось полуголодное существование в очередной каморке на мансарде.

Как и для многих обитателей лондонских трущоб, первой школой для маленького Чарли была улица. Торговые кварталы, пестревшие вывесками магазинов, опознавательными знаками парикмахерских и шарами мелких ломбардов; фабрики и бойни;

рынки, пропитанные всеми запахами земли и моря; огромные доки вдоль главной лондонской артерии — Темзы, с широкими пристанями и длинными, похожими на тюрьмы складами, неприбранными пространствами пустошей, — все это с раннего утра и до вечера кипело простой и вместе с тем сложной жизнью. «Уродливые контуры берегов реки портили пейзаж. Половина моего детства, — вспоминал Чаплин, — прошла среди шлака и мусора этих закопченных пустырей».

Какое разнообразие лиц, характеров, профессий можно было встретить в городе! Степенные лавочники и тщедушные клерки щеголяли в узких и длиннополых сюртуках. Они тонули в массе ремесленников, докеров, фабричных рабочих, облаченных в кургузые и поношенные пиджачки. Головы многих украшали маленькие котелки с чуть изогнутыми полями. Заметно выделялись приезжие — широкоплечие крестьяне в пестрых плисовых штанах, бродячие музыканты с испитыми лицами, горластые старьевщики, забияки кучера, маляры, стекольщики. Бездомных бродяг и нищих легко было опознать по фантастическим лохмотьям. Мало чем отличались от них безработные: на одном — пиджак, прорванный на локтях и надетый прямо на голое тело, на другом — какая-нибудь заплатанная женская кофта. В поисках работы они давно уже приучили себя вежливо улыбаться, но теперь многие из них порастеряли эти улыбки — приходилось действовать вовсю плечами и кулаками, чтобы первым пробиться сквозь толпу к редкому нанимателю. Время от времени эти люди, измученные хронической безработицей, объединялись в колонны манифестантов. В их невеселых и заунывных песнях отражались переносимые ими обиды, лишения и страдания, а в чертах сумрачных лиц и в сосредоточенных взглядах — нарастающее чувство протеста. Процессии безработных, как и стачки работающих, учащались, а в одном из районов Ист-энда рабочие завоевали большинство в местном самоуправлении — впервые в истории Англии!

Жизнь лондонской улицы была многообразна и поучительна. Маленький Чарли не мог, конечно, многого понять из того, что происходило вокруг него, однако быт, нравы, типы и характеры людей его детства остались в памяти навсегда и так или иначе частично воплотились в созданных им кинокартинах.

Как признавался сам Чаплин, наблюдавшиеся им на лондонских улицах сцены предопределили характер его будущих фильмов, соединявших трагическое с комическим. Ибо разыгрывались там отнюдь не только драмы и той же самой улице Чаплин был обязан в немалой степени также раннему

развитию в нем чувства юмора.

Это чувство составляет одну из замечательных черт английского национального характера. Особые мастера на меткое и острое слово — кокни, коренные лондонцы из «низов». Даже жестокость жизни оказалась не в состоянии вытравить у английского простолюдина любовь к шутке, она лишь окрасила ее легкой грустью. На протяжении веков у кокни сложился свой лексикон, проще говоря, жаргон, обновляемый и обогащаемый каждым поколением. У них свои любимые словечки, поговорки и выражения, которые, кроме пролетарских окраин Лондона, нигде в мире больше не услышишь. Среди бойких и сметливых кокни в свою очередь выделялись уличные торговцы — профессия вынудила их стать неутомимыми остряками. Расставив на панели лотки и жаровни, они использовали весь запас шуток, лишь бы привлечь внимание покупателей. Их юмор бывал часто грубоват, но всегда доходчив и богат выдумкой. Современники сохранили нам образцы наиболее эксцентричной рекламы тех времен. Вот один из них:

— Не верьте мне, господа! Большего обманщика вы не встретите во всем свете! Этот порок у меня с детства. Каждый раз, когда я забывал соврать, мать награждала меня пощечиной, а отец угощал пинком. Не слушайте меня— все равно я вас надую, а лучше посмотрите на мой товар. Он очень дешев, потому что я беру его для продажи в долг, а долгов никогда не плачу, такая уж у меня привычка…

По одному этому монологу понятно, что эксцентричность была у лондонцев в почете. И, наверное, не случайно в начале нашего века известный философ и писатель Джордж Сантаяна поставил эту черту в ряду других, определяющих английский национальный характер: Англия — это «край индивидуализма, эксцентричности, ереси, юмора и причуд».

По вечерам, когда редкие газовые фонари вступали в неравную борьбу с мраком, шутка и смех перебирались с улицы в «паблик хаузы» (сокращенно— пабы) — пивные и дешевые кафе, — но особенно они расцветали в многочисленных мюзик-холлах. Программа английского мюзик-холла тех лет отличалась от современных эстрадных концертов значительно большим уклоном в цирковое искусство: наряду с исполнителями скетчей, танцорами, певцами, музыкантами, мимами там процветали комики-эксцентрики, фокусники, имитаторы, жонглеры, акробаты, клоуны, иллюзионисты, даже дрессировщики животных.

В 90-х и 900-х годах смех — правда, смех особого рода — зазвучал и в театре, отдававшем еще дань модному в

викторианской Англии сентиментализму. Даже так называемый Народный театр, посещавшийся рабочими и их семьями, матросами и солдатами, охотнее всего ставил «чувствительные» пьески, в которых добрые и хорошие всегда обретали счастье, а дурные и злые наказывались. Заступницей униженных и оскорбленных на сцене нередко выступала церковь. Ханжество и мещанский застой, царившие в театре, нарушил Бернард Шоу, который в первых же своих пьесах сумел перенести на сцену богатство английского народного юмора. Сатирические драмы Шоу разоблачали пороки буржуазии, показывали ее истинное лицо, высмеивали тупость и самодовольство мещанства.

Наметившиеся сдвиги в театре в той или иной мере повлияли на различные виды эстрадного зрелища. Наряду с безобидной шуткой в мюзик-холлах нет-нет да и звучал едкий парадокс; большую остроту приобретало жало сатиры, направленной против нравов и морали, которые господствовали в обществе.

Случилось так, что происходившие в те годы события на сцене театров, мюзик-холлов и других зрелищных заведений стали иметь если не прямое, то, во всяком случае, весьма близкое отношение к юному Чарли.

НАЧАЛО ПУТИ

Клоунский дар, на мой взгляд, — самое ценное качество актера, признак высочайшего артистизма.
Федерико Феллини

Все началось с одного из сюрпризов, которые каждодневно преподносила ему лондонская улица:

«На Кеннингтон-кросс я впервые узнал музыку, там мне открылась бесценная красота, которая с тех пор неотступно следует за мной и придает мне силы. Это произошло однажды вечером… Я был ребенком, и музыка явилась мне как сладостная тайна. Я чувствовал ее, еще не понимая, и она завоевала мое сердце и мою любовь».

Это была какая-то простенькая мелодия, исполненная на кларнете и гармонике, но для Чарли она стала подлинным откровением. В другой раз уличная шарманка заставила малыша плясать и кувыркаться, пробудив его способности к танцам. На улице же сложился его первый репертуар песенок. По примеру многих других детей бедняков он чуть ли не с четырехлетнего возраста пел у дверей кабачков и пивных, комически имитируя популярных певцов и обходя затем публику с шапкой.

Для развития природных способностей Чарли очень много сделала его мать, особенно в трудном искусстве имитации.

«Я часто спрашиваю себя: не обязан ли я своим успехом в пантомиме дару, переданному мне моей матерью? Она была исключительной мимисткой. Когда мой брат Сид и я были еще ребятишками и жили в тупике одного из кварталов Лондона вблизи Кеннингтон-роуд, она часто целые часы простаивала у окна, глядя на улицу и воспроизводя жестами, глазами, выражением своего лица все, что там происходило среди прохожих.

Наблюдая за матерью, я научился не только выражать чувства при помощи движений рук и мимики лица, но и постигать внутреннюю сущность человека. Ее наблюдательность была исключительной… Умение наблюдать людей— вот самое большое и ценное, чему научила меня мать; я стал жадно подмечать все мелкие смешные черты людей и, имитируя их, заставлял людей смеяться».

«Выступления» Чарли на грязных тротуарах Ист-энда, приносившие жалкие гроши, продолжались несколько лет. Но впервые Чарли «вкусил славу» в школе, где ему довелось проучиться очень недолго. Простенький и смешной стишок, который мать списала в витрине какого-то магазина, он прочел сначала в своем классе, вызвав хохот всех ребят. «Слава о моем таланте разнеслась по всей школе, — вспоминал Чаплин, — и на следующий день меня заставили выступить в каждом классе и перед мальчиками и перед девочками».

Существуют противоречивые версии того, как девятилетний Чарли оказался в детском ансамбле клокданса, организованном школьным учителем Джексоном. Как бы то ни было, он впервые попал на сцену и в течение двух лет разъезжал по английской провинции в составе этого танцевального ансамбля, носившего название «Восемь ланкаширских парней». Его костюм для танца состоял из белой полотняной блузы с кружевным воротником, коротких бархатных штанишек, чулок и красных башмаков на деревянной подошве. Эта одежда была самой нарядной у мальчика.

Из-за заболевания астмой Чарли пришлось оставить самодеятельный ансамбль. После выздоровления ему время от времени удавалось получить ангажемент в других маленьких эстрадных труппах. Разнообразные выступления с песенками, танцами, пародиями чередовались с прозаическими занятиями продавца газет, рассыльного, слуги в частном доме, печатника в типографии, подмастерья, даже учителя танцев, пильщика дров и стеклодува. Случайным заработкам положило конец устройство в

театр.

Еще до работы Чарли у Джексона мать мальчика, заметив склонности своего сына, хотела было отдать его на выучку в цирк.

«Впервые я побывал в цирке, когда мне было восемь лет. Для меня не было ничего прекраснее, чем клоун Лапэн. Признаюсь, мне захотелось быть похожим на него. Как я его любил и восхищался им!…Вся программа держалась на нем одном. Он в равной мере был прекрасным жонглером, наездником, акробатом, мимом… У меня не было другого желания, как подражать ему».

Маленький Чарли начал заниматься акробатикой, но неудачное падение и повреждение пальца на ноге отвратили его от мечты о «мире опилок». Однако окончательно с цирковым искусством он не порвал. В возрасте, когда дети обычно учатся в школе, Чарли, зарабатывая на жизнь и осваивая все новые и новые эстрадные профессии, сам выполнял на сцене мюзик-холлов почти все то, чем восхищался у клоуна Лапэна. Разносторонняя исполнительская деятельность прекрасно натренировала его и в будущем обогатила артистические приемы. Самое же главное — именно она обеспечила ему успешный дебют в театре.

«Наконец мне удалось поступить в театральную труппу… Решался вопрос: быть мне или не быть. Я знал, что если я директору не понравлюсь, то мы оба — мать и я — снова будем голодать. Если я буду пользоваться успехом, тогда мы сможем позволить себе хотя бы по тарелке горячего супа в день.

Я не был абсолютным новичком на сцене. Уже раньше я выступал в танцевальной труппе «Восемь ланкаширских парней». Но теперь мне предстояло сыграть настоящую роль. Я говорил, публика меня слушала, и я получил ангажемент.

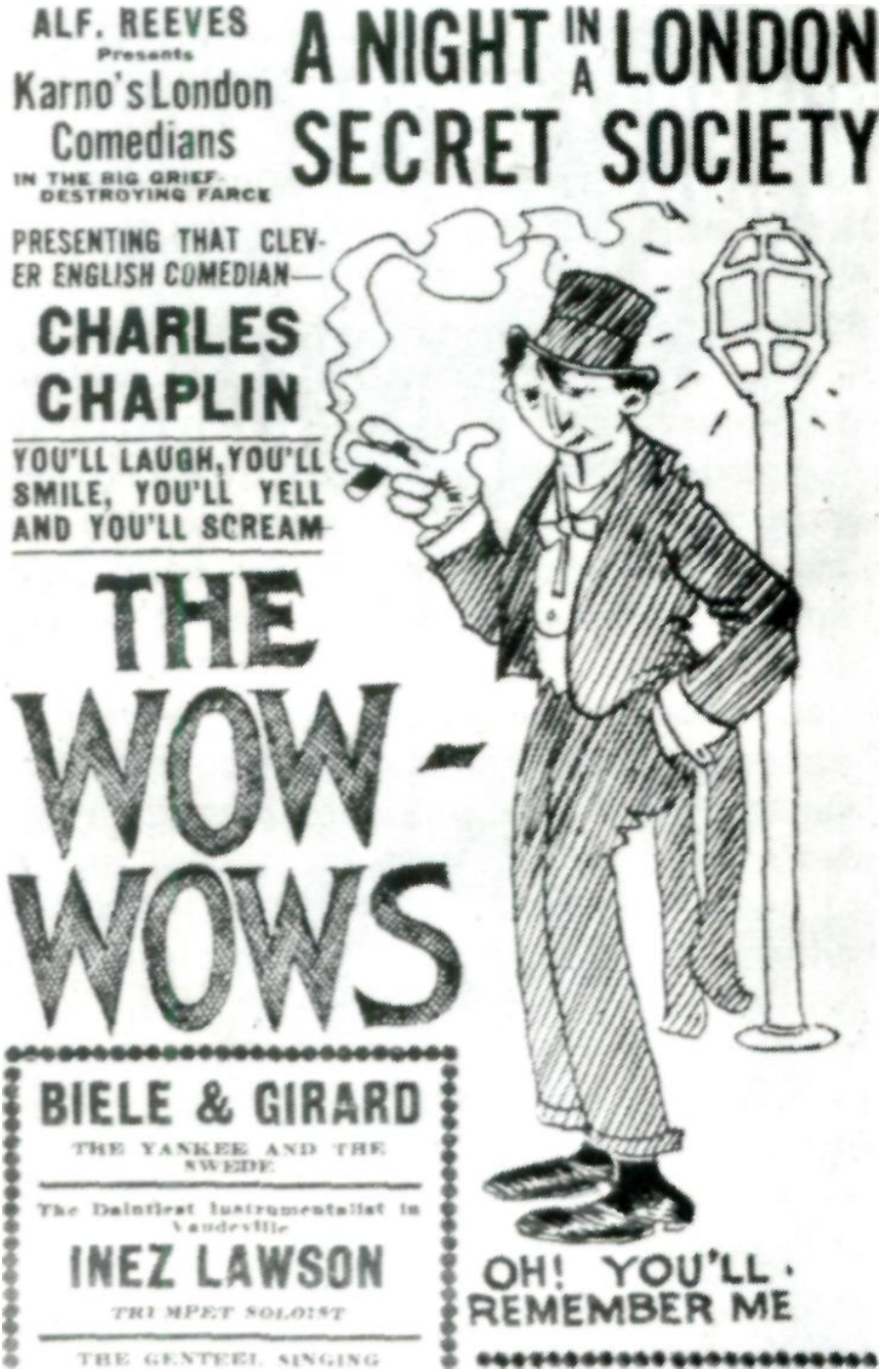
Последовал неизбежный для всякого актера период работы в захудалых театриках. С разными труппами я разъезжал по всей стране. Нам с матерью не приходилось теперь голодать».

В течение нескольких лет с небольшими перерывами Чарли выступал в самых разнообразных амплуа. В пьесе «Джим, любовь кокни» он исполнял роль мальчика-газетчика, который дерзил сыщику из Скотланд-Ярда, чем вызывал к себе симпатии публики. В пьесе «Шерлок Холмс» по мотивам Конан-Дойла с успехом играл грума Билли — смышленого и хитроватого мальчугана. «Пришлось исправить только один мой недостаток: говоря, я дергал головой и слишком гримасничал».

Во время гастролей театра по разным городкам и поселкам Чарли тяжело переживал отсутствие рядом с ним своих родных. «Я бродил в одиночестве по незнакомым городам, спал в чужих комнатах, ни с кем не виделся до вечерних представлений…

Мало-помалу мной овладела тоска. На новое место мы приезжали в воскресенье вечером, и я особенно остро ощущал свое одиночество, торопливо шагая по неосвещенной главной улице северного города и слушая унылый колокольный звон».

Театральные амплуа юного Чаплина



Лишь после возвращения Сиднея на родину из своих вторичных странствий по свету и устройства его на маленькую роль в «Шерлоке Холмсе» Чарли смог отправиться в очередное турне уже вдвоем с братом.

Однако вскоре режиссер Постэнт пригласил Чарли играть все

того же грума Билли в фешенебельном Вестэндском театре. Возвращение в Лондон и появление на сцене знаменитого театра Чаплин назовет «своим вторым рождением» — к нему пришло признание профессионального театрального актера.

Это отнюдь не означало, что пришел и конец всем невзгодам. После снятия пьесы «Шерлок Холмс» с репертуара Чарли почти на год остался без работы. «В конце концов мне удалось устроиться в ансамбль «Цирк Кейси». Я выступал там в двух скетчах, изображая «благородного разбойника» Дика Тюрпина и шарлатана «доктора» Уилфорда Води. Мой Води пользовался кое-каким успехом, потому что это был уже не просто бурлеск, а попытка изобразить тип ученого профессора. К тому же я придумал удачный грим… Эта работа помогла мне раскрыться как комедийному актеру».

Вернувшийся из турне Сидней сумел вскоре попасть в одну из трупп бродячих комедиантов. «Все они ставили только пантомимы, — вспоминал Чаплин. — Но их «комедии затрещин» исполнялись под прекрасную балетную музыку и пользовались огромным успехом. Лучшей среди них была труппа Фреда Карно с большим репертуаром комедий».

Именно в труппе пантомим Фреда Карно — одного из «королей» английского мюзик-холла тех лет — Сидней выдвинулся благодаря своим способностям комика.

«Однажды, — писал в своих мемуарах Фред Карно, — он пришел ко мне в студию в Кемберуэлле.

— Хозяин, — сказал он, — не можете ли вы что-нибудь сделать для моего младшего брата Чарли? Он талантливее меня, хотя еще и мальчишка. Он выступал в труппе «Восемь ланкаширских парней».

— Приведите вашего брата, — сказал я, — я посмотрю на него.

И вот как-то Сид пришел в сопровождении тщедушного, бледного и печального юноши. Должен признаться, что сначала он показался мне слишком робким, чтобы из него мог выйти актер, особенно актер буффонады, которая была моей специальностью.

Но уже через одну-две недели я решился поручить ему роль в пантомиме «Футбольный матч». Чарли играл роль злого парня, который преследует вратаря и пытается споить его перед матчем. Это была полудраматическая роль, и я убедился в том, что Чарли может не только паясничать, но и играть всерьез».

Чарли было восемнадцать лет, когда он оказался в труппе Карно. Оставался он в ней примерно семь лет, и в эти годы, по существу, происходило формирование его таланта. Именно тогда

уже начали выкристаллизовываться какие-то отдельные удачно найденные и глубоко индивидуальные приемы игры, именно тогда стал утверждаться характерный рисунок мимики и движений актера, который был частично сохранен и позднее перенесен Чаплином в его знаменитую маску, известную нам по экрану (если не ограничивать понятие маски исключительно гримом и костюмом, что неверно даже для клоуна цирка). Поиски такого рисунка были сопряжены с упорной работой, непрерывным совершенствованием техники акробатических движений, доводимых чуть ли не до графической четкости. Свою удивительную «утиную» походку, подсмотренную, по признанию самого Чаплина, еще в детстве у какого-то старого пьяницы конюха, он вырабатывал долгое время регулярной трехчасовой тренировкой, следя при этом, чтобы носки ботинок непременно смотрели в разные стороны.

Утрированные, но чеканные, тщательно выверенные жесты; совершенное владение лицевыми мускулами; точно рассчитанные игровые повторы и ударения; неожиданные смены одного настроения другим; перебивка действия паузами; постоянные изменения темпа и ритма — вся эта выразительная гамма мимики и движений, высокая пластическая культура составляла основу основ мастерства актера пантомимы. Воздействие на зрителей достигалось, как правило, без слов, если не считать немногочисленных чисто клоунских диалогов, приправленных меланхолической иронией или горьким смехом.

«Пантомима, являясь простейшей формой проявления человеком своих эмоций и своего сознания, в то же время оказывается и самой сложной, — заметит позднее Чаплин в статье «Будущее немого кино». — Движение бровей, каким бы оно ни было легким, может передать больше, чем сотни слов, и, подобно китайским драматическим символам, оно будет иметь разное значение в зависимости от обстановки… Танец, танец-драма, балет — все эти виды хореографического искусства используют пантомиму».

Чарли Чаплин в роли Фейджина в пьесе «Оливер Твист»

Как и любые эксцентрические комедии и цирковые клоунады, пантомимические постановки Карно во многом строились на игре с вещами, сверкали каскадом отшлифованных веками комедийных трюков. Что касается сюжетов пантомим, то они чаще всего были лишь простой канвой, позволявшей артистам вышивать своей игрой сложные и забавные узоры, а постановщику — в искусной последовательности скреплять воедино различные номера. Характерным в этом отношении примером могла служить пьеска «Вечер в английском мюзик-холле». Декорация спектакля представляла собой часть театральной сцены и уголок зрительного зала с несколькими ложами. Среди зрителей, заполнявших места в зале и ложах, — их играли тоже актеры — появлялся облаченный в визитку с чужого плеча щуплый джентльмен (эту роль часто исполнял молодой Чаплин). Будучи сильно навеселе, он развлекал своим эксцентричным поведением других зрителей, а аплодируя, едва не вываливался из ложи. Все события развертывались здесь одновременно с выступлениями на сцене певцов, танцоров, борцов, акробатов, роликобежцев. Последний из номеров завершался уморительной дракой вылезшего из ложи на подмостки маленького пьяного, но увертливого джентльмена с огромным борцом.

Чаплин играет на скрипке для своего менеджера Алфреда Ривса

В пантомимах Карно нередко встречались бытовые темы вроде «На дне Лондона», «Похититель сосисок», «Игрок на бильярде», «Ринк», «Уроки бокса», «От субботы до понедельника», «Почтовая контора», «Воры в смокингах», «Вечер в лондонском клубе». Неотъемлемыми элементами этих фарсов были

пощечины, пинки, летящие в лицо торты с кремом. От подобных же представлений в других странах их отличали прежде всего невероятный темп и композиционная законченность. Основным приемом был комический контраст между нормальным представлением о вещах и явлениях и тем необычным освещением, какое они получали на сцене. Подчеркнутая флегматичность и невозмутимость пародийных персонажей сочеталась с утрированной неловкостью, нерасторопностью. Ночной грабитель непременно должен был производить шум, опрокидывать мебель, наталкиваться на полицейского; у пианиста обязательно разваливался под руками рояль; у атлета выскальзывали из рук гири и падали на ноги партнеру.

Гротесковый характер, богатство мимической выразительности и пластическая четкость роднили английскую пантомиму со знаменитой итальянской комедией масок XVI–XVII веков (commedia dell'arte). Фернан Леже писал, что «древние выдумали Маску, ибо поняли, что для того, чтобы удивить и поразить, нужно «выдумать сцену», противопоставить себя залу».

Как бы то ни было, обе они зародились где-то на ярмарке, в балагане, быть может, в трактире у большой дороги. Но если итальянская комедия масок заставляла иногда танцевать ту самую смерть, страхом перед которой церковь старалась подчинить себе народ, то английская пантомима довольствовалась в те годы игрой людей с вещами — с тарелками, музыкальными инструментами, звериными шкурами, велосипедами, боксерскими перчатками, бильярдными шарами и киями, коврами, стульями, столами. Правда, она подчас умела окрашивать свой меланхолический смех драматизмом и злободневностью. Это достигалось не сюжетными построениями (у пантомимы не было своего Бернарда Шоу), а игрой актеров, всегда и во всем — в одежде, в манерах, в реакции на окружающий мир — остававшихся современниками зрителей. Они изображали не каких-то отвлеченных, «вообще» незадачливых комических персонажей, а вполне конкретных и реальных, близко знакомых и хорошо понятных каждому людей, терпящих в своей борьбе с материальным миром поражение за поражением. Многие зрители могли узнать в них самих себя.

Правда, бывали и исключения, когда на сцене изображалось нечто нарочито условное, вроде скетча «Вау-Ваус» (названного так по имени экстравагантного героя). Хотя подобные представления тоже пользовались успехом, сам Чаплин их не любил, считал скучными из-за их полной абсурдности, отрешенности от жизни.

Пантомима в Англии всегда пользовалась популярностью. В

начале XIX столетия английскую пантомиму немало обогатило искусство приезжего итальянского паяца и акробата Гримальди — этого Юпитера шутки, Микеланджело буффонады, Гаррика клоунады, как его называли. Затем она получила дальнейшее развитие в эксцентрической клоунаде Редиша и Лоуренса, братьев Ганлон Ли. В конце века пантомима перешла на сцену только что появившихся мюзик-холлов и за несколько лет завоевала прочное место в их разнообразных программах. Этим она была обязана, в частности, талантливому Дэну Лено, или Литл Тичу, «более известному, чем принц Уэльский», — маленькому человечку, облаченному в потрепанный костюм, цилиндр и огромные башмаки, — а также другим комедиантам, в том числе артистам труппы Фреда Карно. Эта труппа, сохранив лучшие традиции народного фарса и буффонады, являла в своих спектаклях, по мнению некоторых исследователей, подлинную классику искусства пантомимы, причем как акробатической, так и драматической.

О важной роли, которую сыграла труппа Карно в жизни Чаплина и в становлении его искусства, не раз говорил он сам:

— Могу сказать, что лучшим в моей работе я обязан школе, которую получил в труппе Фреда Карно… Я изучил весь ее репертуар, чистоту и осмысленность ее техники.

И еще:

— Я не пришел в кино, подобно ряду других киноактеров, из литературной драмы. За исключением немногих выступлений на сцене лондонского театра в пьесе «Шерлок Холмс» в роли мальчика на побегушках, я приобрел все свое мастерство, весь свой актерский «тренинг», принесенный мною в кино, за годы учебы в труппе Фреда Карно.

Беднейшие районы Лондона дали Чаплину знание и понимание жизни угнетенного люда, привили любовь и уважение к нему. Английской пантомиме он был обязан своим мастерством комика-эксцентрика. Эта пантомима черпала силу и поэзию из того же неиссякаемого источника народного юмора, который питал во все времена искусство всякой истинной клоунады, какую бы маску она ни носила — традиционных Арлекина, Пьеро и Панча или даже красноносого пьяницы из пантомимы Карно, которого особенно часто и великолепно (по оценке его дублера Стэна Лоурела) играл Чарльз Чаплин.

Об артистической деятельности и жизни молодого Чаплина написано большое число поэтичных и сенсационных, философичных и наивно-поверхностных, остроумных и сентиментально-слащавых эссе и фолиантов, сложено множество сказочных былей и правдоподобных небылиц. Значительно

меньше имеем мы страничек, не вызывающих каких-либо сомнений в своей достоверности. Но тем большую ценность они имеют. В самом деле, как ни многочисленны были, например, попытки обрисовать характер и мировосприятие молодого Чаплина, однако никакие домыслы не в состоянии заменить нам всего лишь нескольких следующих строк:

«Я нахожу парки очень унылыми, — писал Чаплин, вспоминая в 1921 году о красивых и грустных днях своей первой любви, — они дышат одиночеством… А всякое одиночество очень печально. Для меня парк — символ печали. И все же Кеннингтон-парк меня пленяет: там я не прочь побыть в одиночестве…

Именно здесь у меня было назначено первое свидание с Хетти. Каким же я был франтом в своем обтянутом пиджачке, в шляпе, с тросточкой! Я изображал из себя фата, но целых четыре часа наблюдал за всеми трамваями, надеясь, что вот-вот появится Хетти и улыбнется мне… Да, я помню себя таким — девятнадцатилетним юнцом, поджидающим той минуты, когда он будет разгуливать по аллеям под руку со своим счастьем…

Еще и сегодня я с волнением слезку, как к остановке приближается трамвай, и мне чудится, что вот-вот увижу нарядную, улыбающуюся Хетти.

Трамвай останавливается. Сходят двое мужчин, дети, старушка. Но Хетти нет. Хетти ушла безвозвратно. Нет и ее поклонника с тросточкой, в обтянутом пиджачке…»

Этот краткий автопортрет в какой-то мере дополняют воспоминания одного из участников труппы Карно — Берта Уильямса. В апреле 1910 года артисты труппы праздновали день рождения Чаплина.

«Кто-то сел за пианино, — пишет Берт Уильямс, — и мы предоставили паркет Чарльзу Чаплину. Он плясал, прыгал, придумывал такие забавные антре и уходы, что мы буквально покатывались со смеху. Даже походка его, так хорошо знакомая нам по сцене, вызывала у нас безудержный хохот…

Мы громко кричали: «Еще, еще!» — а он внезапно — эти быстрые смены настроения всегда поражали нас — стал серьезен. Схватив свою скрипку, он начал играть. Под его волшебными пальцами рождалась волнующая, очень простая мелодия, напоминавшая каждому о домашнем очаге, о любимой женщине, о сладостной тайне любви… Он кончил играть лишь на заре».

Старый товарищ Чаплина подметил здесь одну из ярких черт характера артиста: любовь к веселью, к шутке у него уже в молодости перемежалась с поэтическими и лирическими настроениями, минутами грусти и задумчивости.

Нужно ли что-нибудь добавлять ко всему этому? Разве только

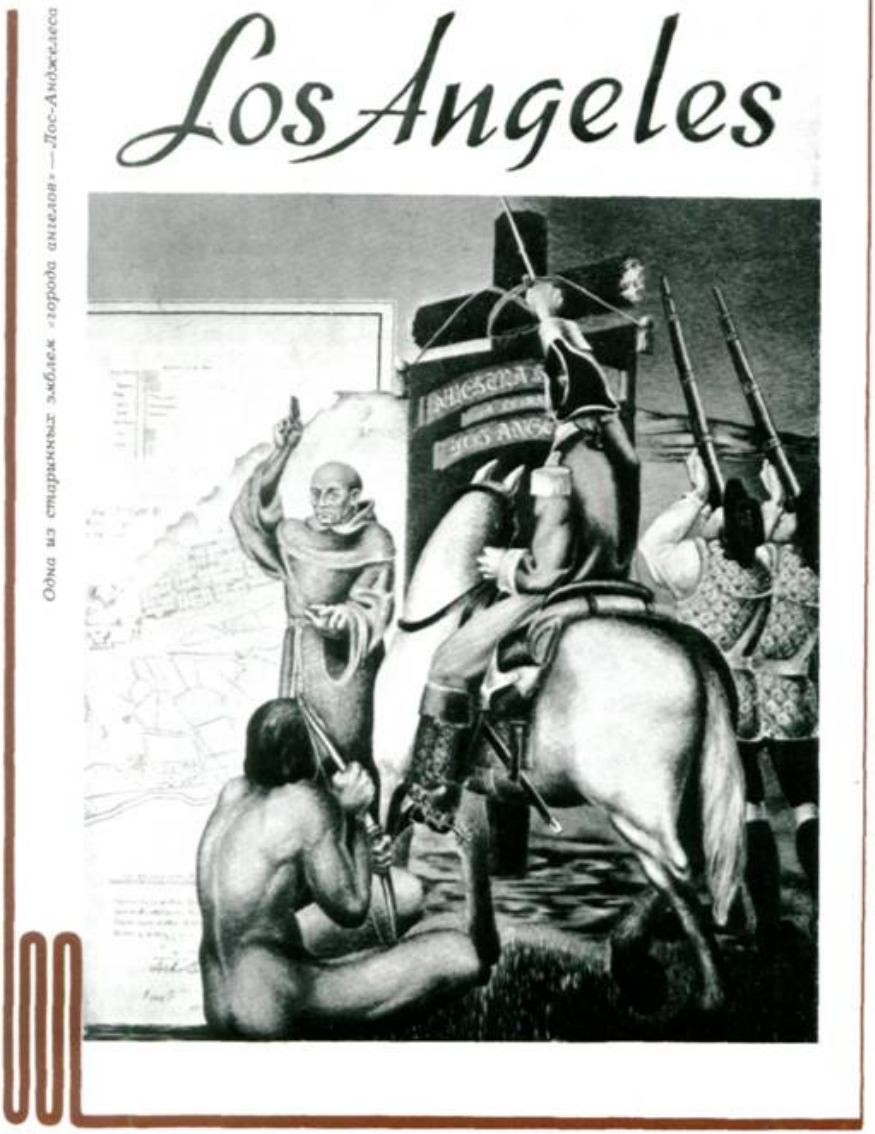
одно очень красноречивое признание, сделанное Чаплином много лет спустя и касавшееся его тайных стремлений:

— По правде говоря, в глубине души я тогда не столько хотел быть комиком, сколько великим трагиком.

Глава II. ЕГО НОВАЯ РАБОТА

ГЛАВА II

ЕГО НОВАЯ РАБОТА



Одна из старинных эмблем «города ангелов» — Лос-Анджелеса

ВПЕРВЫЕ В ГОЛЛИВУДЕ

Отчаянье мне веру придает.
Франсуа Вийон.

Трагиком?

Да, и это легко понять: молодому Чаплину могло казаться, что именно этот жанр театрального искусства полнее всего отражает правду жизни. Действительность, взрастившая его, была полна страданий, горечи и разочарований; ими были насыщены все первые страницы его жизни. Кроме того, трагедия всегда считалась самым «благородным» жанром. Комедия, лирика и даже драма не в состоянии сравниться с нею в величии и яркости своих героев: человечество еще с древних времен искуснее всего научилось выражать несчастье. Трагедия умела с особенной силой противопоставлять добро злу, долг чувству, гордый и мятущийся дух человека предрассудкам и несправедливостям общества и через эти конфликты выявлять силу и красоту ума, сердца, подвига.

Обосновывая свои склонности к трагедийному жанру, Чарльз Чаплин уже после постановки кинодрамы «Парижанка» говорил корреспонденту «Моушн пикчер мэгэзин»:

— Я люблю трагедию; в основе ее всегда есть что-то прекрасное. С комедией стоит возиться, если там найдешь вот это прекрасное… Но это так трудно!

Здесь уже целая программа. Но здесь и законный вопрос: почему же при такой любви к трагедии Чаплин посвятил почти всю свою жизнь комедийному искусству?

Потому что он с детства обучался мастерству на подмостках мюзик-холла? Но это мастерство не могло послужить препятствием к изменению в дальнейшем актерского амплуа. Наоборот, оно способно было лишь обогатить любое из них.

Тогда, может быть, препятствием служило самое простое — «лимит» способностей Чаплина? Но история знает мало примеров более счастливого сочетания в одном лице столь разнообразных талантов, какие проявил он почти за семь десятилетий артистической деятельности. И в ряде своих фильмов, несмотря даже на их комедийный характер (не говоря уже о поздней драме «Огни рампы»), он нередко открывался зрителям как актер замечательного драматического, а подчас и трагедийного дарования. Чего стоит хотя бы один только финал «Огней большого города», признанный критикой лучшим финалом во всей истории мирового кино! А лирическая грусть ранней короткометражки «Скиталец» или вся сюжетная ситуация первого полнометражного фильма — «Малыш»! Да и во многих других картинах Чаплин комическую ситуацию разрешал ситуацией

трагедийной, а добившись у зрителей драматической реакции, незамедлительно переводил ее в комедийный план («Банк», «Иммигрант», «Собачья жизнь», «Пилигрим», «Цирк», «Золотая лихорадка», «Новые времена», «Великий диктатор»). Чаплин— «величайший среди комиков и величайший среди трагиков», писал еще в 1931 году, после выхода на экран «Огней большого города», знаменитый немецкий клоун Грок.

Несмотря на свой универсализм, Чаплин посвятил себя все же почти целиком комедийному искусству, предпочел чуть ли не всю жизнь «возиться» с комедией. Объяснялось это, очевидно, тем, что обращение к жанру комедии явилось для него живой потребностью, даже необходимостью, диктуемой эпохой, объективными условиями жизни и творчества. Эти условия, может быть, вопреки субъективным склонностям (наложившим, конечно, свою неизгладимую печать на этот своеобразный комедийный талант), определили не только творческие цели и задачи, выбор амплуа, но и стиль, характер искусства, в частности его все большую сатирическую заостренность и условную форму, которая позволяет прятать авторскую мысль в подтекст, выявляя через эксцентрический образ серьезное реальное содержание.

Помимо этого известную роль сыграли, вероятно, физические данные — они пресекли не у одного комедийного актера столь частое у них желание играть драматические роли. Маленький рост мог послужить для Чаплина не меньшей преградой, чем знаменитый вздернутый нос, «открытый всем ветрам», — для его французского предшественника Коклена-старшего. Переход же Чаплина из театра в кино, которое подчеркивает все особенности внешности актера, только увеличил эту преграду.

Коренной перелом, происшедший в судьбе Чаплина и связанный с началом его работы в кино, вопреки кажущейся своей случайности был совершенно закономерен. Молодому, свежему, ищущему актерскому дарованию Чаплина было близко по самой своей природе искусство «великого немого», как любили в старину называть кинематограф. В свою очередь этот «немой» в поисках живительных соков, способных питать его бурно растущий и развивающийся организм, неизбежно должен был пленяться великолепной игрой английского комика-мима.

Когда произошла самая первая встреча Чаплина с кино — точно не известно. Очень возможно, что это было в 1909 году, во время его поездки в составе труппы Карно на гастроли в Париж. Французская столица была покорена тогда Максом Линдером.

Время славы «первого короля экрана» Линдера — детские годы кинематографа. Только Париж мог породить эту маску

обаятельного и плутоватого прожигателя жизни. Изысканно одетый, в цилиндре, с манерами великосветского фата, с чарующей улыбкой покорителя женщин, он избрал полем своей неугомонной деятельности салоны и гостиные. Макс проводил в них беззаботные минуты: мило шкодил, когда только мог, весело смеялся над собственными проделками, необычайно ловко падал. Падал без меры и без нужды, а когда это надоедало — заставлял падать других, прибегая к помощи отнюдь не салонного пинка под зад…

Несколько лет спустя, при личной встрече с «королем экрана», приехавшим ненадолго в Голливуд, Чарльз Чаплин скажет, что знакомство с линдеровскими комедиями вызвало у него интерес к кино.

«Чаплин уверял меня, — вспоминал Линдер, — что мои фильмы побудили его заняться кинематографией. Он называет меня своим учителем, однако я сам был бы чрезвычайно рад поучиться у него».

Комедии Линдера Чаплин мог видеть, конечно, не только в Париже, но и в родном Лондоне или даже в Соединенных Штатах Америки, куда он в составе одной из групп артистов Карно, возглавляемой Алфредом Ривсом, ездил в 1910–1911 годах в гастрольное турне: популярный французский комик смешил тогда людей со всех экранов мира.

Летом 1912 года, во время краткого пребывания на родине между двумя заграничными поездками, Чаплин присутствовал на конкурсе травести, который снимали операторы кинохроники. Там он получил первые представления о процессе киносъемки.

В октябре того же года группа артистов, включая Чаплина и во главе с тем же Алфредом Ривсом, была отправлена Фредом Карно во вторичное и более длительное турне по американским городам. «На этот раз я взял в турне скрипку и виолончель. С шестнадцати лет я каждый день играл по четыре, а то и по шесть часов в день. Раз в неделю я брал уроки у нашего театрального дирижера или еще у кого-нибудь по его рекомендации… Как всегда, я жил один. Это имело и свои преимущества, так как давало мне возможность заняться самообразованием… В мире существует своеобразное братство людей, страстно стремящихся к знаниям. И я был одним из них».

В числе других достопримечательностей Америки английские актеры знакомились и с новейшими программами никельодеонов [Так назывались тогда дешевые кинотеатры — маленькие деревянные сооружения, пришедшие на смену простым палаткам на базарных площадях (никель — мелкая монета в пять центов, которая бралась за вход на сеанс)], доживавших свой век и

уступавших место настоящим кинотеатрам. Наибольшей известностью пользовались в то время одночастные картины нью-йоркской студии «Байограф», в которой начинал свою карьеру кинорежиссер Дэвид Уорк Гриффит, а под его руководством — почти все первые «звезды» американского экрана и многие режиссеры, включая Мака Сеннета, будущего учителя Чаплина. При несовершенстве тогдашней техники и низком уровне самого искусства кино короткометражные фильмы тех лет во многом еще представляли собой заснятое на пленку наивное театральное действо. У Чаплина зреет идея, смутно возникшая еще при знакомстве с комедиями Линдера, о возможности с таким же, если не большим, успехом перенести на экран пантомимические спектакли, которые ставились у Карно. Руководитель группы Алфред Ривс рассказывал об этом:

«Когда мы играли в Нью-Йорке, Чарли задумал использовать свободное время, остающееся у него от театра, на съемку кинематографических комедий… Чарли и я решили выделить по тысяче долларов каждый на покупку съемочного аппарата. Мы предполагали, что все, что мы должны будем делать, — это играть перед аппаратом, как в наших пантомимах, но на этот раз на открытом воздухе, и что результат будет тот же, что и на сцене… Мысль о съемке сцен с большим количеством планов, монтаже их друг с другом, об общем и крупном планах даже не возникала… Мы серьезно думали о нашем проекте, но обстоятельства заставили нас скоро покинуть Нью-Йорк».

Однако, когда спустя некоторое время представилась возможность вообще перейти на работу в кино, Чаплин принял решение не сразу.

За полгода до того, как артисты труппы Карно вторично прибыли на гастроли в Соединенные Штаты, американские кинопромышленники Кессел и Баумен создали новую компанию, «Кистоун», и одними из первых открыли в Голливуде, пригороде Лос-Анджелеса, свою студию. Руководство ею владельцы поручили режиссеру Маку Сеннету, перешедшему к ним из «Байографа». Студия специализировалась на выпуске комедий; крупнейшим ее артистом на первых порах был Форд Стерлинг, напоминавший своей козлиной бородкой «дядю Сэма» — карикатурное изображение Соединенных Штатов.

В декабре 1912 года совладелец фирмы «Кистоун» Адам Кессел случайно попал на представление труппы Карно в Нью-Йорке. Шел боевик труппы — пантомима «Вечер в лондонском клубе», в которой Чарльз Чаплин исполнял свою коронную роль — пьяницы. В этой роли молодой артист в полной мере выявлял силу пантомимического искусства, достигшего расцвета в Англии

и почти неизвестного в Америке. А бесхитростное, но насыщенное действием содержание пьески, казалось, само просилось на короткометражную ленту. Из записей современников оно в общих чертах вырисовывается в следующем виде.

…В переполненном зале клуба снуют, покачиваясь и спотыкаясь, захмелевшие посетители. Они сталкиваются друг с другом, дерутся, сбивают с ног официантов, опрокидывают столы и стулья, теряют штаны. Звон бьющейся посуды в стремительном, но точно рассчитанном ритме чередуется со звуками пощечин и грохотом от падения тел. Какой-то здоровенный юнец с маниакальным увлечением бомбардирует всех пирожными с кремом. И вдруг в этом ирреальном, пьяном мире появляется совершенно чуждая ему, подчеркнуто нормальная фигура — элегантный джентльмен во фраке, цилиндре, в белых перчатках, начищенных до блеска ботинках. Этот джентльмен с достоинством, не спеша, заметно выпадая из общего ритма, движется по сцене спиной к зрителям. Он останавливается, на минуту замирает на месте и неожиданно резко оборачивается. Веселый взрыв смеха публики — маленький джентльмен еще более пьян, чем окружающие. Об этом свидетельствуют огромный красный нос и выражение лица. Достоинство осанки, внешнее спокойствие, размеренные движения оказываются на деле проявлением нечеловеческих усилий пьяного держаться солидно, быть «на высоте». Элегантный костюм и монокль только усиливают комическое впечатление от всего его облика. Ввязавшись в какую-то ссору, он для устрашения противника сбрасывает с плеч фрак, как бы приготавливаясь к драке. И тогда обнаруживается, что фрак надет прямо на голое тело, а белоснежная манишка держится на груди с помощью веревочек…

Американский бизнесмен заинтересовался талантливым английским комиком. Он предложил ему сниматься в кистоуновских комедиях, соблазняя сравнительно выгодными условиями.

Мечта Чаплина была близка к осуществлению. Но опыт научил его осторожности. В варьете Карно у него было прочное, завоеванное упорным трудом положение, а на новом поприще, да еще в чужой стране его ждали неизвестность, риск. Неудача на призрачном экране могла обернуться в жизни грозной явью столь знакомой нищеты.

Вскоре предложение от «Кистоуна» было сделано вновь по желанию Мака Сеннета, который тоже познакомился с Чаплином. Только после этого и после улучшения договорных условий артист решился уйти от Карно. В конце 1913 года он подписал с кинофирмой контракт на весь 1914 год. Распрощавшись со

своими товарищами по труппе, он поехал в Лос-Анджелес. О своем первом появлении там Чаплин вспоминал в интервью, данном в 1922 году французскому публицисту и кинодеятелю Роберу Флоре:

«Я не знал ни души в Лос-Анджелесе и с огромным трудом отыскал студию Сеннета, так как Голливуд был в то время глухой дырой.

Я явился в студию утром, но не застал в ней Сеннета… Как раз тогда снимался Форд Стерлинг, и я был чрезвычайно удивлен обилием жестов и гримас, которые делал мой будущий партнер…

Я прождал Сеннета больше часа и ушел. После обеда я также не мог найти патрона. В конторе, где я прежде всего справился о нем, мне сказали, что он находится в студии. Я отправился в студию, но он уже ушел оттуда в контору. Я пошел обратно в контору, — он уехал куда-то со всей труппой. «Ну, что ж, — подумал я, — приду снова завтра». Но в тот же вечер я был на представлении в небольшом мюзик-холле вместе с одним из сотрудников Сеннета. Неожиданно он сказал мне:

— Патрон сидит сзади вас, представьтесь ему.

Я обернулся. Действительно, Мак Сеннет был позади меня. В перерыве между двумя номерами я подошел к нему…

На следующий день я явился в студию чересчур рано и довольно долго прождал патрона.

— Что вы умеете делать? — спросил он меня, когда пришел.

— Все, что хотите.

— Хорошо! Я сейчас поручу вас режиссеру.

Но возникло новое затруднение. В течение двух недель я не мог найти режиссера, так как никто не хотел взять на себя руководство мною. Все в один голос утверждали, что я разрушаю утвердившиеся в кино законы и что если я не подчинюсь их желаниям и взглядам, то они вынуждены будут заставить меня расторгнуть договор».

Казалось, сбывались все самые худшие опасения Чаплина. Он попал в Голливуд как элемент чужеродный. Его попытки воспользоваться полученным у Карно опытом, который мог бы как-то обогатить господствовавший в то время в кино примитив, были сразу же встречены в штыки. Возникшие трения и неполадки порождали тревогу за завтрашний день, ухудшали и без того тяжелое моральное состояние.

Лишь глубокий интерес и любовь к кино, выраставшие постепенно в настоящую и всепоглощающую страсть, заставили Чаплина перебороть себя и остаться в Голливуде. Кроме того, он, конечно, понимал, что, несмотря на все свои недостатки, студия Сеннета была в то время едва ли не единственной стоящей

кинематографической школой для начинающего комического киноартиста.

Его новая работа

Но в Голливуде все было враждебно Чаплину, даже сама

обстановка. В первом же своем фильме, выпущенном сразу асе после ухода из «Кистоуна» и называвшемся «Его новая работа», он в пародийной форме расскажет о своих впечатлениях и наблюдениях. Превратив себя в этом фильме в обыкновенного безработного, он приходит наниматься в киностудию. Оказывается, что там заполучить даже самое скромное место простому смертному не так-то легко. Он вынужден терпеливо ждать в конторе приема к директору, затем на его пути появляется другой безработный, который норовит обойти, оттеснить героя. Однако тот сам преисполнен агрессивных намерений и вступает с ним в отчаянную борьбу. Несмотря на эксцентрические трюки, смысл этой борьбы, которой посвящены все начальные кадры фильма, до предела ясен.

В книге Драйзера «Трагическая Америка» есть слова, которые можно отнести и к Чаплину, к его мировосприятию тех лет: «Я уже начал постигать, что мир — это бурная, кипучая, жестокая, веселая, многообещающая и губительная стихия и что сильным и хитрым, коварным и ловким суждено быть победителями, а слабым и простодушным, невежественным и тупым предуготовлена незавидная доля…».

Герой Чаплина действует в соответствии с духом и требованиями времени. Проявив больше ловкости, хитрости и жестокости, он одерживает победу и проходит буквально по телу поверженного соперника в кабинет к директору. По внешнему виду никак нельзя предположить, что этот человек имеет какое-либо отношение к искусству, — скорее, он напоминает аптекаря или старого коммивояжера. В довершение ко всему он безнадежно глух.

С трудом получив от него назначение на работу в качестве помощника реквизитора, герой отправляется в студию. Там идет съемка какой-то картины из великосветской жизни. Неожиданно выясняется отсутствие одного актера, и нашего героя берут на замену. Под руку со знатной дамой он уже семенит по парадной бутафорской лестнице— в роскошном гусарском доломане с чужого плеча, с игрушечной саблей на боку и в мохнатой шапке на голове. Необыкновенная легкость, с какой помощник реквизитора превращается в первого любовника, гримасничанье, чрезмерно утрированные жесты и движения исполнителей (поразившие Чаплина еще при первом знакомстве с Фордом Стерлингом) — все это насмешка над примитивностью игры в киностудиях, над полным незнакомством актеров с настоящим пантомимическим искусством. Эта насмешка, равно как и обыгрывание аляповатого убожества декораций и безвкусицы костюмов, превращающих артистов в ряженые карикатуры,

сделала картину яркой пародией на отнюдь не яркую голливудскую действительность.

Несмотря на общий шаржированный рисунок, Чаплин показал в фильме «Его новая работа», а также в более поздней картине, «За кулисами экрана», жизнь студии того времени во множестве деталей и в общем правдиво: перепалки рабочих, тут же мастерящих под стук молотков необходимый реквизит; ругань режиссера, шум и суетня, которыми сопровождается подготовка каждого нового эпизода; мешающие соседние съемки; общая атмосфера спешки, нервозности и полной неразберихи. И в этих условиях неумолимый, холодный глаз съемочного аппарата, ручку которого крутит думающий лишь о метраже оператор, требует от исполнителя «выдать» гамму самых различных переживаний — чуть ли не одновременные проявления радости и горя, любви и ненависти…

Да, работа в киностудии во многом отличалась от привычной для Чаплина обстановки театра. Здесь не было знакомого запаха пыльных театральных кулис, неторопливых репетиций, таинственного и внимательного зрительного зала, тонущего в темноте за рампой и излучающего невидимые, но благотворные токи, которые электризуют творчество и романтизируют голую технику трюка.

Подавленное моральное состояние Чаплина объяснялось, конечно, не только необычными и тяжелыми условиями новой работы. В чужой стране, среди чужих людей он особенно остро ощущал свое одиночество.

Для человека, который вырос среди простого люда, далекий от реальной жизни и ее проблем мирок Голливуда мог показаться искусственным, бутафорским. Это убеждение укреплялось по мере того, как молодой английский артист там осваивался, все больше знакомился с сущностью и спецификой американского кино тех лет.

Чаплин пришел в американский кинематограф на заре его развития. И тем не менее у кинематографа этого уже были свои установившиеся стереотипы и штампы, неписаные, но непреложные законы. Эти штампы и законы создались под воздействием различных факторов, но имели глубокое социальное и политическое основание.

Зарождение и становление киноискусства совпало по времени со вступлением Соединенных Штатов в империалистическую стадию развития. Интересы и требования монополистических кругов определяли в основных чертах характер американского кино чуть ли не с самого начала его существования: один из первых же игровых фильмов,

выпущенный в 1898 году, был посвящен колониальной войне США с Испанией за Кубу и назывался «Долой испанский флаг!». Однако производство картин носило сначала кустарный характер. С точки зрения технической фильмы долго оставались примитивными, не возвышались над уровнем «живой фотографии». Действие в них служило лишь иллюстрацией к надписям, примерно так же, как картинки в детских книжках или в журнальных комиксах. И публика относилась к кино как к простому балаганному аттракциону.

Переломным периодом для американского кинематографа явились 1908–1914 годы, то есть как раз канун прихода Чаплина в Голливуд.

В это время в Соединенных Штатах прекратился быстрый рост промышленного производства. Положение рабочих и фермеров значительно ухудшилось, резко обострилась классовая борьба. В годы, предшествовавшие первой мировой войне, Америка фактически оказалась на пороге экономического и политического кризиса. Все это не могло не отразиться в той или иной степени на различных сторонах культурной жизни страны, в том числе и на незрелом кинематографе. Фильмы проникались дидактическим духом, стремлением к проповедничеству. Они стали внушать зрителям, что лучше быть бедным и добрым, чем богатым и злым, пропагандировать отдельные положения Библии и викторианские идеалы добродетели («Честность сама по себе награда» и т. п.). Отразив в критический для страны период настроения мелкособственнических и мещанских слоев населения, кинематограф впервые проявил тем самым свое социальное значение.

К этому времени окончательно созрел плод киноискусства. Требовалось лишь разобраться в особенностях его строения, в чудесном богатстве содержимого. В Соединенных Штатах больше других в этом направлении сделал режиссер Гриффит. Придя в кино из театра в 1908 году, он на протяжении нескольких лет практической деятельности сумел произвести переоценку известных тогда средств художественной выразительности молодого искусства. Если прежде параллельное развитие событий с помощью перекрестного монтажа или выделение действующего лица, предмета съемкой крупным планом было всего только случайным трюком, то Гриффит использовал их уже как постоянный и осмысленный прием. Он перестроил технику киносъемки (движущаяся камера преодолела театральную статичность кадра); выработал «синтаксис» и «пунктуацию» кино (затемнения, наплывы, двойные экспозиции и другие сложные комбинации, позволявшие связывать без титров различные по

времени и месту действия кадры); освоил новый метод более сложной композиции фильма; нашел благодаря всему этому способ чисто кинематографического ведения действия. Последнее перестало быть простой иллюстрацией к надписям и не требовало уже объяснений — оно в себе самом несло мысль, то есть обладало образной силой. В наши дни все это является элементарной киноазбукой, но для того времени было откровением.

Утверждая новые методы выразительности в американском киноискусстве (некоторые из них уже были известны в европейской, в частности русской кинематографии), Гриффит не всегда оставался последовательным в их применении, не до конца сам сознавал их значение. Тем не менее в его фильмах кино обретало свой специфический художественный язык, начало превращаться из сфотографированного театра в самостоятельное искусство. Предыстория американского кино кончалась, начиналась его история.

Еще не был перейден этот знаменательный рубеж, как кинематографом заинтересовался крупный капитал. Перед ним открылось широкое и не затронутое депрессией поле деятельности; кроме того, уже выявились социальные функции и пропагандистские возможности нового искусства. Первой попыткой монополизации американской кинематографии было создание владельцами патентов на киноаппаратуру хищнической «Моушн пикчер пейтентс компани» (МППК), которая попыталась подчинить себе все производство и весь прокат фильмов в стране. Спасаясь от тиранической власти этого треста, мелкие кинопроизводственники, именовавшие себя «независимыми», один за другим покидали Нью-Йорк и Чикаго и перебирались в далекую Калифорнию, основав там на окраине Лос-Анджелеса свой киноцентр Голливуд. Не говоря уже об исключительно благоприятных климатических условиях, новое местопребывание устраивало их с точки зрения личной безопасности: близость границы с Мексикой давала возможность своевременно скрываться от преследователей из компании кинопатентов, которые не останавливались даже перед такими «средствами воздействия», как разгром студии, уничтожение негативов, избиение конкурентов и т. д.

Симпатии творческих работников находились на стороне «независимых». Эти симпатии неизмеримо возросли после того, как МППК решительно восстала против перехода (по примеру европейского кино) к полнометражным картинам: для треста короткометражки были доходным товаром, а всякого рода эксперименты казались пустым расточительством. После ухода в

1912–1913 годах виднейших актеров и режиссеров (включая Гриффита) из нью-йоркских и чикагских студий в Голливуд дело МППК было фактически проиграно.

Но «независимые» кинопредприниматели, эти аргонавты Голливуда, сами быстро превратились в могущественных промышленников. Укрупнение фирм, сопровождавшееся ожесточенной конкуренцией, привело к новой, но не менее жесткой диктатуре хозяев кинофирм — бывших торговцев готовым платьем (Карл Лемле), скорняков (Адольф Цукор), мясников (братья Уорнер) и других ловких дельцов, рассматривавших кино лишь как новый выгодный бизнес. Элтон Синклер в своей книге «Меня зовут Плотником» иронически писал, что кинопредприниматели — это «те огромные небесные тела, те невидимые немые светила, от которых черпают свой блеск сияющие кинозвезды». Блеск доллара действительно накладывал свой отпечаток на всю голливудскую продукцию. Зависимость актеров и режиссеров от предпринимателей становилась кабальной. Освободившись от пут МППК, творческие работники очень скоро попали в не менее тяжелые условия.

Летопись американского кино полна историй о тщетных попытках видных режиссеров и артистов обособиться от большого бизнеса. Фактически она началась с одной из таких историй. Но следствием ее явилось лишь рождение голливудской династии кинопромышленников (прозванных позднее «великими моголами») взамен старомодной и менее поворотливой МППК.

Самоотверженная борьба одиночек против целой системы неизбежно бывала обречена на поражение. Все же именно она прежде всего двигала вперед американское киноискусство. Первые, переходные годы существования Голливуда были отмечены рядом серьезнейших достижений: реорганизацией производства и устаревшей системы проката, освоением ценного опыта европейской кинематографии, широким фронтом технических и творческих экспериментов, привлечением лучших артистических и режиссерских сил из театров. Только в вопросе тематики фильмов новые хозяева с самого же начала были менее сговорчивы. Наоборот, с их благословения в кинематографе была введена цензура.

В соответствии с духом, царившим в Голливуде, картины постепенно проникались апологией предпринимательства, «бизнесменства». Именно отсюда протянулась нить одной из постоянных тем американской кинематографии— прославление индивидуальной предприимчивости, инициативы, идеализация «американского образа жизни». В первые же годы существования Голливуда началась и другая чрезвычайно важная сквозная линия

американского кино — его агрессивные нападки на рабочих и профсоюзы. Все формы организованного рабочего движения изображались как «насилие толпы», руководители этого движения — как злодеи и хитрецы, преследующие только личные цели, а лица, прислушивающиеся к ним, — как глупцы, роющие сами себе яму (например, фильм «Штрейкбрехер не подлец»).

Таким образом, американское кино уже в те годы служило интересам промышленников и банкиров. Конечно, благодаря инициативе творческих работников, пользовавшихся в переходные годы все же несколько большей свободой, выпускалось ограниченное количество фильмов, которые выпадали из общего русла. Но не они определяли лицо Голливуда.

РОЖДЕНИЕ МАСКИ

Обожаю, когда меня бьют молотком по голове. Когда это прекращается, испытываешь такое наслаждение!
Грок

Блеск доллара придал специфическую, «голливудскую» окраску американским фильмам как раз в тот переходный период, в который начал сниматься Чарльз Чаплин. Сравнительно менее тенденциозной недолго оставалась лишь комедия. Объяснялось это тем, что первоисточником кинодрамы был театр, а кинокомедии — балаганный фарс: первая быстрее смогла завоевать себе всеобщее признание и почти полностью заполнить программы новых фешенебельных кинотеатров, тогда как последняя по-прежнему еще считалась простым и «низменным» развлечением, которое можно получить за какие-нибудь десять — пятнадцать центов.

Сначала кинокомедия в Америке, как и в Европе, носила более скромное название комической. В бешеном ритме проносилась в ней фантастическая и неистовая пародия жизни; ее персонажи без устали дрались, падали, прыгали, бегали. По существу комическая была новым изданием мюзик-холльной буффонады, заснятой на пленку.

«Комедия-фарс, — писал много лет спустя Чаплин в уже упоминавшейся статье «Будущее немого кино», — отличается от собственно комедии тем, что первая преподносит юмор без необходимого логического обоснования, а для второй это обоснование необходимо. Кажется, какой-то французский

философ сказал, что шутка — это не что иное, как трагедия, выпавшая на долю других людей. Вероятно, это замечание справедливо и для комедии-фарса, потому что сплошной фарс — это ряд мелких трагедий, которые происходят в неподходящий момент в жизни других людей. Конечно, особенно смешно, когда в трагическое положение попадает какая-нибудь несимпатичная нам личность… Мы получаем особое удовольствие, наблюдая злоключения полицейского, точно так же как мы приветствуем падение всякого мнимо непоколебимого величия».

При своем рождении кино впитало в себя и механически перенесло на экран все сценические маски и традиционные амплуа из трагедии, драмы, оперетты, эстрады, а также цирка. Киномаски первых комиков часто напоминали клоунские. В дальнейшем своем развитии комическая постепенно выработала собственную стандартную галерею типов. Ее действующие лица воспроизводили в карикатурном виде знакомых зрителям персонажей улицы. Лавочник, домохозяин, полицейский, разносчик, пьяница, чопорная дама, неловкий франт сменяли друг друга как в калейдоскопе. Все они были статичны в любой нелепой ситуации и кутерьме, лишены какого-либо намека на психологизм, отличались гротескной механичностью, подобно движущимся манекенам. Они создавались одним мазком, наделялись одной характерной чертой, которая закреплялась за определенной профессией или социальным рядом. Каждый персонаж комической представлял собой условное обозначение оглупленного, наделенного теми или иными пороками человека. Призванный только смешить публику, он был нечувствителен и к бесконечным ударам судьбы и к бесчисленным пинкам и подзатыльникам.

Важная особенность комической заключалась в фетишизации бешеного темпа и погонь, но особенно в наличии постоянного героя, переходившего из фильма в фильм. На популярности его строился весь успех. Маска представляет собой особый метод типизации, свойственный и народному и профессиональному искусству всех времен. Однако маска в комическом фильме была самоцелью, она не служила средством выражения какой-либо идеи. Одно уже появление знакомой и привычной маски должно было вызывать у зрителя условный рефлекс смеха, приступ чисто физиологического веселья. Комический эффект строился почти исключительно на наивной буффонаде, а нехитрая мораль его гласила: надо быть ловким. Надо ловко всех обманывать, надо ловко лавировать на улице среди конок и автомобилей, надо ловко обращаться с вещами. Ибо в комической все окружающее было враждебно герою. Но он не был борцом и примирился со

своей участью жить «невпопад», с сознанием собственной неполноценности. Если он и преодолевал препятствия, стоявшие на его пути, то лишь благодаря случайности и непременно за счет других [Комическая, несомненно, являлась своеобразной разновидностью комедийного жанра. В наше время ее характерные черты больше всего сохранились, пожалуй, в комиксах и в некоторых американских и западноевропейских мультипликациях].

Несмотря на то, что большинство своих персонажей и почти все сюжеты— вернее, поводы для потасовок и погонь — ранняя комическая черпала с улицы, демократичность ее проявлялась не всегда последовательно. Единственно кому почти регулярно «доставалось» в подобных фильмах, так это полицейским. (В Америке их называли жаргонным словечком «копы», от слова «сор» — «медь», поскольку полицейские носили медные каски.) Позднее Чаплин объяснит популярность комической прежде всего именно этим обстоятельством:

«Комические фильмы приобрели сразу же такой успех потому, что в большей части их изображены полицейские, падающие то в сточные канавы, то в бочки с известкой, вываливающиеся из вагонов, словом, испытывающие всяческие неприятности. Таким образом, люди, олицетворяющие престиж власти, нередко проникнутые этим сознанием до мозга костей, выставлены в смешном виде и вызывают смех, и при виде их злоключений публика смеется гораздо сильнее, чем если бы эти же самые неприятности выпали на долю обыкновенных смертных».

Американская комическая достигла своего расцвета у Мака Сеннета. В прошлом театральный комик и танцор, Мак Сеннет с 1908 по 1912 год проходил— сначала в качестве актера (имитатора Макса Линдера), а затем помощника режиссера — школу кинематографического мастерства у Гриффита. Уйдя из его студии «Байограф» и став самостоятельным руководителем студии «Кистоун», он посвятил себя исключительно выпуску комических лент.

Первый фильм, выпущенный «Кистоуном» с участием Чаплина, назывался «Зарабатывая на жизнь» (режиссер Генри Лерман). Дебютанту отвели в нем роль главного героя — Джонни. Влюбленный в красивую девушку, Джонни занимает деньги на покупку ей подарка у своего друга журналиста, который сам мечтает жениться на той же девушке. Несмотря на возмущение журналиста, Джонни не отказывается от намерения отбить у него невесту. Чтобы купить девушке кольцо, он крадет у своего друга фотоаппарат вместе со снимками какой-то сенсационной

катастрофы и пытается продать их в редакцию газеты. Заканчивается фильм непременной для комических «Кистоуна» погоней.

Зарабатывая на жизнь

Суетливый, грубо жестикулирующий молодой артист в своей первой роли у Сеннета мало чем напоминал флегматичных персонажей комических пантомим Карно. А большие, свисающие усы и бачки, монокль и цилиндр, длинный сюртук и лакированные ботинки делали его почти что антиподом будущего неизменного героя Чаплина. Причем не только по внешнему облику, но и по своему содержанию: Джонни нагл и коварен, прибегает к самым неблаговидным средствам с целью раздобыть деньги.

Картина «Зарабатывая на жизнь» не умела успеха. Чаплин понимал причину неудачи и решил в следующий раз попытаться

подобрать для себя иной облик героя и, уж во всяком случае, изменить навязанную ему чуждую манеру игры. Обстоятельства в известной мере благоприятствовали его намерению. Мак Сеннет поручил тому же режиссеру, Лерману, использовать для комической импровизации детские автомобильные гонки, которые проводились в небольшом калифорнийском курортном местечке Венисе. Прибыв туда с артистами и двойным комплектом аппаратуры, Лерман положил в основу сюжета непосредственно процесс съемок этих соревнований. Чаплин, который вспомнил, очевидно, с каким любопытством он сам полтора года назад впервые наблюдал на родине за кинохроникерами, снимавшими конкурс травести, предложил сыграть роль случайного очевидца, любопытного и настырного, мешающего и операторам и устроителям гонок. Для этой роли артист надел подобающий случаю костюм: сюртук Джонни он сменил на узенький и старомодный пиджачок, цилиндр — на маленький котелок, лакированные ботинки — на разбитые башмаки. Облик чаплиновского персонажа дополняли щеткообразные усики. Прогуливаясь с независимым видом по улице, на которой происходили состязания, этот человек нарушал порядок и постоянно норовил заглянуть в объектив киносъемочного аппарата, при этом корча немыслимые рожицы. Чаплин создавал свою роль в фильме экспромтом; она мало чем отличалась от роли простого коверного в цирке. Но артист старался двигаться не спеша, чтобы выразительно акцентировать отдельные жесты и мимику. Его исполнение заметно контрастировало со стремительными движениями других участников картины.

На заре кинематографа актеры, обреченные на безмолвие, еще более старались утрировать выработанные на сцене и рассчитанные на отдаленного зрителя мимику и жесты. Они постоянно прибегали к помощи наивных и грубо условных движений, которые должны были передавать те или иные понятия, чувства: прижимание руки к сердцу означало любовь, угроза кулаками и вращение глаз — гнев, почесывание затылка — недоумение, поднятые к небу руки и глаза — отчаяние и т. д. Между тем киноаппарат, приблизивший актера к зрителю, требовал меньшей внешней экспрессии, большей сдержанности и точности. Комические артисты Сеннета вслед за драматическими актерами Гриффита начали отдавать себе в этом отчет, но пройдет немало времени, прежде чем будет создана школа кинематографической пантомимы, отличной от театральной и цирковой. Необычная, по-английски сдержанная игра Чаплина в картине «Детские автогонки в Венисе» как бы послужила

предвестницей принципов этой будущей школы.

Детские автогонки в Венисе

К удивлению руководителей студии, «Детские автогонки в Венисе» были очень хорошо встречены зрителями.

В третьем и четвертом фильмах — «Необыкновенно затруднительное положение Мейбл» и «Между двумя ливнями»— английский комик играл роли, соответствующие найденному им облику человека без определенных занятий— не то безработного, не то просто бродяги. По экрану вновь пробежал на вывернутых ступнях нелепый человечек в котелке.

В картине «Между двумя ливнями» впервые появились знаменитая тросточка и смешная утиная походка. Вместе с Чаплином снимался Форд Стерлинг. Автор книги о Маке Сеннете «Папаша Гусь» Джин Фоулер писал о создании этого фильма: «Режиссер дал последние инструкции актерам, и съемки начались. Чарли Чаплин работал особенно вдумчиво. Стерлинг слепо придерживался своих штампов. Два стиля столкнулись. Стерлинг… использовал все свои возможности, для того чтобы «утопить» Чаплина. Этот Голиаф первым ринулся в отчаянную атаку, чтобы одержать победу. Давид, спокойный, независимый и немного печальный, устоял. Вращение тросточкой, легкое движение бровей и усиков, вежливое приподнимание котелка и

ловкий удар в зад — таковы были скромные, но оказавшиеся убийственными средства, которые повергли гиганта». В конце картины, после незамысловатого приключения, маленький человечек убегал по дороге от полицейского.

Так рождался облик будущего чаплиновского героя, которого зрители привыкнут звать ласкательным именем Чарли (во Франции — Шарло, в Испании— Карлито, в Германии — Карлшен и т. д.).

Чаплин начал, как и другие актеры студии, почти каждую неделю сниматься в какой-нибудь комической картине. Фильм «накручивался» в течение одного дня и, как правило, не превышал 150–300 метров. Режиссером, а также автором сюжета (разработанного сценария в то время не существовало, и он импровизировался при съемке) чаще всего выступал непосредственно актер. Сам Мак Сеннет не часто бывал постановщиком, оставляя за собой лишь общее художественное руководство. Он одобрял или вносил исправления в предлагавшуюся ему фабулу комедии, предоставляя актерам самим избирать для себя костюмы и грим.

Чаплин сначала не остановился на созданном им в картине «Детские автогонки в Венисе» эскизе киномаски и продолжал поиски, меняя одежду, обувь, головные уборы, накладные усы и даже бороду. Только после десятого фильма, «Мейбл за рулем», где он вновь играл персонажа, очень похожего на Джонни из первой картины («Зарабатывая на жизнь»), Чаплин сделал окончательный выбор.

Во всех первых десяти фильмах Чаплин принимал участие лишь в качестве исполнителя. Примерно половина из них была снята при непосредственном режиссерском участии Мака Сеннета. Но одиннадцатый фильм тот уже доверил ставить самому Чаплину. У режиссера-дебютанта еще не было даже какой-либо идеи. Тем не менее он за три дня придумал и набросал план одночастевой комедии, названной им «Двадцать минут любви», а потом за несколько часов снял ее. Сюжет фильма говорит сам за себя.

…Весенняя любовная лихорадка заполнила скамейки в парке обнимающимися и целующимися парочками. Не у всех кавалеров ухаживание идет успешно. Вот какая-то девица просит своего спутника подарить ей часы, и тот, чтобы выполнить эту просьбу, крадет их у заснувшего на солнышке старичка. У влюбленного кавалера часы тут же выкрадывает проходящий мимо маленький бродяга в котелке. Благодаря своему «приобретению» он завоевывает благосклонность девицы. Двадцать минут любви (в ее интерпретации комическим фильмом) завершаются потасовкой, в

которой принимают участие помимо бродяги и. незадачливого кавалера проснувшийся владелец часов и вездесущий полицейский.

Фильм почти не отличался от обычных несложных постановок «Кистоуна» — для экспериментирования у Чаплина не было еще необходимого опыта. И тем не менее эта картина, во многом незрелая, имела успех у зрителей благодаря главным образом манере игры Чаплина, которая все больше нравилась американскому зрителю.

После «Двадцати минут любви» Чаплин ставит самостоятельно или в качестве сорежиссера большую серию одночастевых и двухчастевых фильмов. Во многих из них артист появлялся в костюме и гриме, на которых остановил свой выбор. Облик комичного человека в старомодном и обтрепанном костюме в лучших эпизодах этих фильмов уже нес в себе зародыш того психологического образа вечного неудачника, который позднее сумеет снискать себе такую глубокую симпатию зрителей. Так, в комедии «Застигнутый в кабаре» маленький официант из дешевого кабаре спасает от хулигана богатую и красивую девушку. Не желая признаться ей в своей незавидной профессии, он выдает себя за иностранца. Однако жених девушки с помощью хозяина кабаре быстро разоблачает его, и он предстает перед своей любимой в самом неприглядном свете.

«Между двумя ливнями»

Успех у зрителей картин с участием Чаплина укрепил его положение в «Кистоуне» и выдвинул скоро на место ведущего актера, «звезды» фирмы. Вместе с артистом Роско Арбэклем, создателем маски толстого и веселого Фатти, он сменил перешедшего в другую компанию Форда Стерлинга. Режиссеры и актеры, которые отказывались сначала работать вместе с ним, потому что он «разрушал утвердившиеся в кино законы», вынуждены были признать его превосходство.

Обвинения в адрес Чаплина со стороны его новых товарищей были, впрочем, явно преувеличенными. Мак Сеннет диктаторской рукой правил студией. Предоставляя иногда Чаплину некоторую свободу в актерской трактовке роли и режиссуре, он в большинстве случаев вынуждал его подчиняться господствующим трафаретам. Свидетельством этого мог служить, например, фильм «Роковой молоток» по сценарию Сеннета. Чаплин должен был не только выступать в ролях пройдохи, злодея, коварного соблазнителя, которые разрушали найденный им рисунок маски, но подчас и вовсе с ней расставаться — играть какого-нибудь щеголя с моноклем или даже женщину («Деловой день»).

Только уйдя из «Кистоуна», Чаплин смог начать экспериментировать. Однако даже то сравнительно немногое, что

он сумел привнести в некоторые кистоуновские комедии, — прежде всего оригинальный внешний облик своего экранного персонажа и своеобразие актерского исполнения, — показалось свежим и необычным для американской публики. Что же касается его партнеров по студии, то для них все это было чуждым оригинальничаньем. Хотя Мак Сеннет и признавал позднее, что актеры «при общении с ним ярче проявляли свои дарования», английского комика не любили и не понимали в «Кистоуне».

Застигнутый в кабаре

Чаплин в свою очередь тяготился своим пребыванием в студии. Лишь подписанный договор и стремление во что бы то ни стало освоить новую для него технику кино вынуждали его там оставаться. («Я пользовался каждой возможностью поближе узнать, как создаются фильмы, и постоянно заходил то в проявочную, то в монтажную, где смотрел, как из кусков пленки монтируется фильм».)

Молодой киноартист действительно мог многому поучиться у своего патрона. Мак Сеннет обогатил комическую важнейшими нововведениями Гриффита, умело использовал технические возможности киноаппарата для создания дополнительных комических эффектов (ускоренную, замедленную и обратную съемку, прием стоп-камеры и т. д.). Фактически он поднял американскую комическую, бывшую до него попросту сфотографированной клоунадой, до уровня кинематографического произведения.

Особенное развитие получило у Сеннета искусство обыгрывания комического трюка, или гэга, — даже сюжетные построения определялись большей частью задачей максимального его использования. По мере развития кинематографической техники трюк, этот неотъемлемый элемент всякой народной и профессиональной комедии, все чаще стал основываться на смысловом сдвиге, аллогизме, превращении реального в фантастическое, нормального в абсурдное. Хрестоматийным примером в этом отношении служит эпизод с кошкой, которая, резвясь, проглотила клубочек шерсти: появившееся у нее вскоре потомство оказалось облаченным в аккуратненькие джемперы. Комические ленты Сеннета были полны сцен, в которых лед таял от горячих объятий влюбленных, один персонаж впрыгивал в живот другого, на Северном полюсе появлялись купальщицы в соответствующих костюмах, но отороченных мехом, мотоцикл перескакивал через трамвай, пушечный снаряд сворачивал в переулок вслед за человеком, стрелки стенных часов поднимались вверх одновременно с руками посетителей кабачка, на которых напали грабители, и т. д. Именно неисчерпаемая выдумка в создании подобного рода гэгов обеспечила Маку Сеннету славу Мюнхгаузена экрана.

Незабвенный мастер комедии Бастер Китон некогда в иронической форме воссоздал краткую историю комической, которую свел к последовательному появлению ее основных увлечений. 1. Период взрывов, когда на экране больше всего показывались взрываемые дома, бомбы и бикфордовы шнуры. 2. Период «белого сыра», ознаменованный непременными бомбардировками актеров друг друга всевозможными предметами, тортами с кремом, тестом и особенно часто — белым сыром. 3. Период «обыгрывания» полицейских. 4. Период усиленного использования автомобилей. 5. Период «прелестных купальщиц», когда многие молоденькие, хорошо сложенные девушки запасались купальниками, брали железнодорожные билеты до Лос-Анджелеса и уже считали себя кинозвездами. 6. Период постепенного перехода к подлинной комедии, в которой осознали, наконец, что искусство требует совсем иного, а именно юмора.

Начало этому периоду было положено Чарли Чаплином — не случайно уже к концу 1914 года он стал самым популярным комиком Америки [Пожалуй, одним из наиболее убедительных доказательств необычайной славы Чаплина послужил тот факт, что глава соперничающей фирмы «Юниверсл» Карл Лемле еще в конце 1914 г. заставил своего актера Билли Ричи стать его имитатором, надеясь с помощью знаменитого чаплиновского

«герба» — атрибутов одежды, тросточки, усиков — привлечь дополнительных зрителей в свои кинозалы. В дальнейшем новые подражатели Чаплина появятся в большом количестве и в США и практически во всех других странах мира, включая даже Китай. В числе этих подражателей окажется немало и крупных актеров и актрис, вроде «звезды» американского кино Глории Свенсон (в фильме 1952 г. «Сансет-булвэр»).].

Хотя ранние комические фильмы не оплодотворялись какой-либо мыслью и действовали на зрителя как щекотка, но при всей их пустоте и наивности в них все же можно было найти определенные положительные стороны. Сеннетом было поставлено великое множество короткометражных фильмов (сам он исчислял их сотнями), которые пользовались большим спросом. Объяснить это можно помимо любви зрителей к комедии кинематографическими новшествами, а также тщательным подбором состава исполнителей. Мак Сеннет создал вслед за Гриффитом свою собственную школу. У ряда актеров ему удалось воспитать поразительную исполнительскую легкость, и это в немалой степени способствовало тому, что его лучшие комедии были по-настоящему смешными. За двадцать лет работы Сеннета над комическим жанром из его школы вышли кроме Чаплина Форд Стерлинг, Роско Арбэкль (Фатти), Мейбл Норман, Мак Суэйн (Амбруаз), Бен Тюрпин, Бастер Китон, Гарри Лэнгдон, Глория Свенсон, Честер Конклин и многие другие; из режиссеров прежде всего следует отметить Фрэнка Капру. Об этой стороне деятельности Мака Сеннета с особой похвалой отзывался Чаплин. «Тот факт, — писал он в одной из своих первых статей, «Как я добился успеха», — что пятьдесят или шестьдесят известнейших американских «кинозвезд» прошли эту единственную в своем роде школу, показывает, какое она имеет исключительное значение. По совести говоря, иные из крупных «звезд», обязанных своим дальнейшим успехом школе Сеннета, не отдают должного человеку, который предоставил им возможность выдвинуться, но все они, — добавлял он с иронией, — охотно признают, что у него оказался удивительный нюх в деле выявления первоклассных талантов».

При всем этом картины Мака Сеннета оставались еще чрезвычайно близки к грубому циркачеству. Как и его современникам, Сеннету казалось просто невозможным смешить зрителей без погонь, прыжков, падений и кремовых тортов. Даже многочастевый фильм «Прерванный роман Тилли», поставленный им на основе сюжета музыкальной комедии Э. Смита с участием Чаплина и нескольких других ведущих артистов студии, был построен на чисто внешней динамике и сводился фактически к

нагромождению комических трюков. В нем даже полицейские оставались не больше чем клоунами, а влюбленные чаще обменивались пинками, чем поцелуями. Единственным персонажем, вызывавшим хотя бы тень симпатии, оказался в картине богатый дядюшка-альпинист, ложное известие о смерти которого разбудило самые худшие инстинкты и у его племянницы, глупой старой девы Тилли, и у ее жениха (эту роль бездельника и любителя чужих наследств играл Чаплин), и у возлюбленной последнего — Мейбл.

«За экраном»

За год работы в «Кистоуне» английский артист снялся в общей сложности в тридцати пяти картинах. Почти две трети из них были сделаны им самим, по собственным сценариям или в соавторстве, но даже они (за исключением последнего фильма — «Его доисторическое прошлое») представляют сейчас интерес главным образом для исследователя. У Сеннета Чаплин лишь «примеривался» к новому искусству, практическим путем искал принципы сочетания традиционных методов комической игры в театральных пантомимах со специфическими средствами выразительности кинематографа.

Испытывая при этом немалые трудности при выдумке сюжетов, он вынужденно прибегал к использованию некоторых

тем, которые входили еще в репертуар труппы Фреда Карно. От остальной продукции «Кистоуна» чаплиновские фильмы в целом отличались помимо большего мастерства актерского исполнения также своеобразием ряда комедийных приемов. Постепенно все более четко и кинематографически умело использовалась выразительность мимики, жестов, движений, походки. В качестве неотъемлемого элемента общего рисунка маски утверждались выразительная живость тросточки, приветствие котелком, уморительный бег на развернутых ступнях и торможение вприпрыжку на одной ноге при поворотах. Но наряду с этим — те же бесконечные и бессмысленные удары, падения, обливания водой, пинки, обсыпание мукой, акробатические прыжки и т. п., то есть все традиционные приемы комической и ее героев-марионеток.

Уже тогда Чаплин был вдумчивым и взыскательным артистом. Его не могли удовлетворять подобные трафареты. «Я могу только сказать, когда у меня впервые появилась мысль придать своим комедийным фильмам еще одно измерение. В картине «Новый привратник» был эпизод, когда хозяин выгоняет меня с работы. Умоляя его сжалиться, я начинал показывать жестами, что у меня куча детей, мал мала меньше. Я разыгрывал эту сцену шутовского отчаяния, а тут же в сторонке стояла наша старая актриса Дороти Дэвенпорт и смотрела на нас. Я случайно взглянул в ее сторону и, к своему удивлению, увидел ее в слезах.

— Я знаю, что это должно вызывать смех, — сказала она, — но я гляжу на вас и плачу.

Она подтвердила то, что я уже давно чувствовал: я обладал способностью вызывать не только смех, но и слезы».

Прерванный роман Тилли

Тем не менее четыре года спустя он заметит в статье «Над чем смеется публика»: «Я не очень люблю свои первые фильмы, потому что в них мне нелегко было себя сдерживать. Когда летят в физиономию один или два торта с кремом, быть может, это и забавно, но когда весь комизм строится только на этом, фильм скоро становится однообразным и скучным. Возможно, мне не всегда удается осуществить свои замыслы, но я в тысячу раз больше люблю вызывать смех каким-нибудь остроумным положением, чем грубостью и пошлостью».

Работая еще у Сеннета, Чаплин сделал несколько попыток отойти от выработавшегося в американской комедии штампа. В фильме «Реквизитор», по своему содержанию не выпадающем из кистоуновских вариаций драк и разрушений, уже присутствует мысль, насмешка. Служитель невзрачного мюзик-холла (его роль исполнял Чаплин), пренебрегая своими несложными обязанностями поднятия-опускания занавеса и своевременной подготовки реквизита для выступающих актеров, занялся флиртом с женой одного из них. Работу он взвалил на своего немощного помощника, который по старости лет все безбожно путает — на потеху публике. Это вызывает ярость героя, и он обрушивает на старика град пинков и ударов. Не все ладится у него и с ухаживанием. Тогда реквизитор устраивает гадости ни в

чем не повинному мужу, причем не ограничивает уже поле своей «деятельности» кулисами, а начинает куролесить прямо на сцене, сорвав представление. Однако какие бы пакости ни творил там разбушевавшийся маленький человек, это вызывает не возмущение, а только еще больший хохот зрителей. Их тупое веселье достигает апогея, когда реквизитор поливает артистов водой из шланга. Но брандспойт неожиданно обращается в сторону зрительного зала. Только тогда прекращается бурное веселье публики, гоготавшей над чужими неприятностями, и на смену ему сразу же приходит негодование.

В «Кистоуне» Чаплин исполнял самые разнообразные роли, и по своему содержанию его персонаж часто еще представлял собой существо весьма непривлекательное: хитрое, злобное, легкомысленное, ленивое — под стать всем кистоуновским «идеалам», решительно бороться с которыми артист тогда не имел возможности. Несмотря на свою кажущуюся физическую немощь, чаплиновский персонаж был безумно драчлив и нередко первым нападал на других.

Шутовская и в то же время жестокая игра в разрушение, которая дисгармонировала с характером избранной актером маски, обусловливалась царившими в Голливуде порочными представлениями о сущности комедийного искусства. Они были порочными прежде всего потому, что вытекали не из предпосылки об отражении этим искусством реальных противоречий жизни, а из представлений о физиологической основе смеха, которые игнорировали его социальную природу.

Впрочем, существует и иная точка зрения.

«Сеннет не скрываясь делал кино абсурда», — писал Леонид Трауберг в своей интересной книге «Мир наизнанку». «Никакой феерии. Все совершенно реалистично. И все совершенно невозможно в реальности.

Только — почему невозможно?

Не было абсурдов в действительности?»

«Безумием» обозвали комические Сеннета десятки теоретиков. Конечно, если гекатомбы трупов — порядок, перл благоразумия, то сеннетовские гэги — нечто вроде бреда сумасшедшего».

«Ленты Сеннета были просто идиотичны. Но под невинной абсурдностью эпизода лежал огромный (печатными буквами) общественный ИДИОТИЗМ.

…Психология была решительно противопоказана фильмам «Кистоуна», и тем не менее стоит трактовать вопрос об этой чепухе отнюдь не презрительно».

«Понимали ли сами они скрытый смысл того, что делали?

Может быть, все своеобразие сеннетовской комической в том, что в ней ничего разительного будто нет, — ну, ссорятся, мирятся, выпивают по маленькой, целятся из револьвера в соперника, летят прижатые к земле «копы», летят в физиономии липкие пироги, кто-то кому-то дал под зад. Но! Добавим подлинно взбесившиеся автомобили, механизированные реакции, автоматическое подчинение идиотизмам обихода (человек тебе не угодил — молотком или кирпичом его по голове!). И ясным станет: сумасшедший дом. Ведь и безумец полагает, что он нормален. Нет в кистоуновских лентах того самого главного, что составляет сущность и объяснение эпохи, как объясняет, к примеру, политическая экономия. Но остался один шаг до этого (конечно, не в научном, а в трансформированном, художественном проявлении)».

Его доисторическое прошлое

«Уже ждали; уже прорывались в сеннетовский, растерявшийся перед своей миссией мир голод, одиночество, страх перед «копом» — все, что только наметили кистоуновские ленты, все, что составляло ужас, неправдоподобно беспомощный обиход маленького человека земли. И уже маячили в не столь большом отдалении противочеловечная война («На плечо!»), кошмар погони за чистоганом («Золотая лихорадка»), лишившийся разума в условиях кабалы труд («Новые времена»), мрак реакции («Великий диктатор»)».

Этим авторским рассуждениям нельзя отказать в своей

логике. Но! Не один шаг, а огромный исторический скачок потребовался для перехода комедии от абсурда, от идиотизма до художественного освоения мира. И лучше всего это доказывает убедительная ссылка не на сеннетовские ленты, а на гораздо более поздние шедевры Чарли Чаплина. Впрочем, справедливости ради отметим, что Л. Трауберг сам дальше признает это же самое и называет «Кистоун» низинами. Но тогда и логика его умозаключений сразу оказалась вывернутой наизнанку. Залп доказательств изначально оказался холостым.

Во всяком случае, практика голливудских кинодеятелей противоречила всем взглядам и эстетическим идеалам молодого комика периода «Кистоуна», его представлениям о целях искусства и сущности прекрасного в нем, того самого прекрасного, ради чего, по его выражению, «стоит возиться с комедией».

Пройденная жизненная и актерская школа выработала у Чаплина представления о сущности юмора, отличные от голливудских, а лучшие традиции английской пантомимы, врожденный комедийный талант и вкус подсказывали ему иные эстетические критерии. Именно поэтому Чаплин и не любил свои первые, во многом подражательные Маку Сеннету фильмы. Говоря в начале 20-х годов о том, что «цель кино — увести нас в царство красоты», он тут же добавлял: «Эта цель не может быть достигнута, если мы отдалимся от правды. Только реализм может убедить публику».

Правдивость искусства несовместима с какими бы то ни было суррогатами, с подменой людей оглупленными и бездушными марионетками, она немыслима без отражения жизни. Это отражение, приближение художественного образа к действительности отнюдь не обязательно, конечно, должно сопровождаться приближением к полному внешнему сходству — дальнейшее комедийное творчество Чаплина послужит тому убедительным примером. Но предел допустимого отклонения определяется в реалистическом искусстве совершенно точным критерием: способностью внешнего облика изображаемого явления раскрыть его внутреннюю сущность, их взаимным соответствием.

Инстинктом настоящего художника Чаплин все более отчетливо осознавал исключительное значение жизненной основы юмора. И, еще работая в «Кистоуне», несмотря на диктаторскую власть Мака Сеннета, он пытался привнести в свои картины хотя бы кусочек действительности. В упоминавшемся фильме «Застигнутый в кабаре» он противопоставлял жалкое существование своего героя-бедняка роскошной жизни богачей. В

другой картине, «Его музыкальная карьера», он показывал тяжесть подневольного труда. Но особенно примечательным в этом смысле был последний кистоуновский фильм Чаплина — «Его доисторическое прошлое».

…В племени первобытных людей, где толстый царек безраздельно правит своими многочисленными женами и подданными (гарем служит свидетельством его могущества и процветания), появляется чужестранец. Через плечо у него небрежно перекинута звериная шкура; котелок на голове, тросточка в руках и трубка в зубах говорят о его «дендизме» и легкомыслии. Он полон вожделения и, коварно завоевав доверие царька, сталкивает его со скалы в море. С победоносным видом шагает он через тела женщин, павших ниц перед новым властелином. Но неожиданно появляется спасшийся от смерти царек. Он принимается избивать негодяя своей дубинкой… И тут чаплиновский герой просыпается — всю эту историю он видел во сне. Одни только удары дубинкой были настоящими — это полицейский будил бездомного бродягу, осмелившегося заночевать на скамейке в парке. Вскочив на ноги, бродяга вежливо извиняется. Приподняв котелок, который, как и тросточка, теперь уже подчеркивает лишь нищее убожество его вполне «современного» костюма, и бросив зрителям прощальный взгляд огромных грустных глаз, чаплиновский герой спешит прочь своей смешной и жалкой походкой…

Так в последнем кистоуновском фильме произошло как бы символическое пробуждение персонажа Чаплина от фантастических снов к реальной действительности.

Глава III. ОДИНОКАЯ ЗВЕЗДА

ГЛАВА III

ОДИНОКАЯ ЗВЕЗДА

Грета Гарбо в 1919 году

НА ПОДСТУПАХ К ТЕМЕ

Чтобы быть эксцентричным,

надо прежде всего знать, где находится центр.
Эллен Терри

Первое пробуждение чаплиновского героя к действительности не означало еще немедленного и полного приобщения искусства художника к подлинной жизни. Великая заслуга преобразования комического фильма в «высокую» комедию принадлежало Чаплину, но нельзя было и ожидать, что он сможет сразу же, легко и быстро преодолеть комедийные штампы «Кистоуна». Последующий период, охватывавший 1915–1919 годы и имевший в развитии чаплиновского творчества решающее значение, ознаменован прежде всего усиленными идейными и художественными поисками.

Впрочем, эти поиски киномастер не прекращал всю жизнь. Именно этим, а также возраставшей требовательностью к самому себе можно объяснить тот факт, что если в «Кистоуне» Чаплин снимался чуть ли не каждую неделю в новой комедии (исключение составлял только «Прерванный роман Тилли», постановка которого потребовала четырнадцати недель), то позже он ставил одну картину в месяц, а за пятилетие с 1918 по 1922 год выпустил всего лишь девять фильмов главным образом двух- и трехчастевых. Над каждой же полнометражной картиной он будет работать от года до пяти лет.

Потогонная система, существовавшая в «Кистоуне», оставила у Чаплина тяжелые воспоминания. Как и многие другие артисты и режиссеры Голливуда, он стремился обрести условия, необходимые для свободного совершенствования своего мастерства. Это стремление в первую очередь и вызвало последующие его переходы из одной фирмы в другую. Финансовый успех фильмов предоставлял возможность такого выбора — крупнейшие компании стремились заполучить к себе эту «золотоносную жилу».

Уйдя от Мака Сеннета, Чаплин подписал контракт с фирмой «Эссеней». Он добросовестно выполнил свои обязательства по этому контракту, выпустив за год четырнадцать картин. Нельзя было сказать того же о хозяевах фирмы: несмотря на данное обещание, они все же вмешивались в его творческую деятельность и даже предъявляли вздорные обвинения в чрезмерных тратах на постановку отдельных фильмов, хотя доход от них во много раз превосходил все самые смелые ожидания.

И это было неудивительно. «С каждой последующей картиной росла моя популярность, — вспоминал в автобиографии Чаплин. — Длинные очереди у касс кинотеатров говорили о том,

что в Лос-Анджелесе я пользуюсь успехом, но я еще не отдавал себе отчета, каких размеров достигала моя популярность в других местах. В Нью-Йорке, например, во всех универсальных магазинах и даже в аптеках продавались игрушки и статуэтки, изображавшие меня в роли бродяги. Герлс в ревю «Зигфелд Фоллис» показывали чаплиновский номер: уродуя себя усиками, цилиндрами, огромными башмаками и мешковатыми штанами, они пели песенку «Ах, эти ножки Чарли Чаплина!».

Во время деловой поездки Чаплина в Нью-Йорк на железнодорожных станциях его встречали толпы народа. «Мне хотелось радоваться, просто и ото всей души, но меня не оставляла мысль, что мир сошел с ума! Если несколько «комедий пощечин» могли вызвать такой ажиотаж, может быть, в славе этой есть что-то ненастоящее? Мне всегда казалось, что я буду счастлив признанием публики, и вот оно пришло, а я, как это ни парадоксально, чувствую себя отрезанным от всех и еще более одиноким, чем раньше».

Как следствие подобных мыслей, наверное, явилась попытка Чаплина еще в фирме «Эссеней» снять реалистическую комедию «Жизнь», в которой доминировали мотивы, подсказанные ему лондонскими трущобами. Однако хозяева фирмы не разрешили художнику закончить съемки этой обличительной социальной комедии. Она так никогда и не увидела экрана; лишь немногие кадры из нее, с изображением ночлежки для безработных, Чаплину удалось использовать в своем последнем эссенеевском фильме — «Полиция» [Частично кадры, снятые для картины «Жизнь», были использованы также в фильме «Тройное беспокойство», смонтированном из нескольких чаплиновских фильмов и выпущенном самовольно фирмой «Эссеней» уже после ухода из нее артиста.].

Сразу же по окончании договорного срока, в начале 1916 года, он покинул эту фирму и перешел в «Мьючуэл», которую контролировали владельцы «Кистоуна» Кессел и Баумен, быстро осознавшие размеры своей потери в результате ухода от них талантливого комика. На сей раз они предоставили Чаплину самостоятельное руководство отдельной студией, а количество фильмов, которое он выпустил там за полтора года, ограничилось дюжиной.

Летом 1917 года Чаплин подписал новый договор с только что созданной крупной компанией «Ферст нейшнл», захватившей контроль над значительной частью американских кинотеатров, и первым из актеров Голливуда построил собственную студию. Эта студия, в которой киномастер проработает тридцать пять лет, представляла собой небольшую группу домиков с красными

крышами; на крошечной металлической дощечке перед входом были выгравированы слова: «Студия Чаплина». На протяжении всех последующих десятилетий ее внешний вид сохранится почти без изменений. Уже вскоре после постройки эта студия будет резко выделяться среди остальных голливудских киноателье, которые обзаведутся огромными строениями с решетчатыми воротами и украсятся кричащей рекламой на фасадах. Самая знаменитая в мире киностудия останется самой скромной в Голливуде.

Забегая вперед, следует упомянуть, что спустя пять лет, в 1922 году, художник создаст свою производственную фирму под названием «Чарльз Чаплин филм корпорейшн», которая и выпустит почти все его полнометражные картины. Организация собственной кинофирмы явится завершением долголетней борьбы Чаплина за независимость своего творчества от власти голливудских кинопромышленников.

О первом фильме, поставленном Чаплином после ухода от Сеннета, «Его новая работа», уже говорилось. Здесь он по-прежнему еще часто падает и дерется, пытается отпиливать зады своих партнеров и без устали пинает их своими клоунскими штиблетами. Но в высшей степени показательно, что этот фильм носил пародийный характер. Герой Чаплина своей комедийной активностью разрушал здесь трафареты игры и бутафорскую роскошь «великосветских» картин. (В другой пародии, «За кулисами экрана», высмеивались штампованные приемы комических фильмов: торты с кремом безудержно летели в физиономию реквизитора-гиганта Голиафа, издевающегося над своим помощником Чарли, а также в лица артистов, исполнявших роли епископа, короля и его свиты, придавая безумной феерии определенный социальный смысл.)

«Его новая работа» может служить образцом раннего комизма Чаплина. Исследователи его творчества отмечали при этом проявленное им уже здесь мастерство не только как артиста, но и как режиссера — заботу о целостном звучании произведения, о его композиционной стройности и красоте. Так, например, французский киновед Пьер Лепроон писал, что этот фильм отличают не только умелое использование вещей — удивительная магия, позволившая актеру развернуть вокруг слуховой трубки глухого директора, входной двери и портьеры в ателье тысячу комедийных находок, — но и противопоставление актерских типажей, а также развитие действия по условной гамме, построенной крещендо. «С самого начала несколько искусных повторов, затем настоящая музыкальная композиция, ритм которой, убыстряясь, доходит в финальном сражении до

балетного движения… В то время Чаплин был единственным режиссером, осознавшим значение композиции в изображении, по крайней мере единственным режиссером, способным достигнуть желаемых результатов… С каждой последующей лентой его мастерство будет расти».

Творчески развивая традиции своей пантомимической школы, Чаплин более продуманно, чем Мак Сеннет, привнес в кинопроизведение особенности музыкальной композиции. Иногда даже раскрытие основной авторской мысли, как, например, в более позднем короткометражном фильме «День развлечений», осуществляется им через поразительное по своему искусству контрастное противопоставление ритмов развития действия и движений актеров — то величаво-замедленных, то механически галопирующих, то суетливо-ускоренных. Как и во всем остальном, в этом отношении у Чаплина появится бесчисленное количество последователей. Один из них, видный американский режиссер Кинг Видор, будет считать максимальное использование кинематографом законов музыкального искусства непреложным требованием.

Начиная с картины «Его новая работа» Чаплин все полнее и шире раскрывал свое кредо художника, свои эстетические принципы. Он шел в голливудской кинематографии особым путем. Беря лучшее, что могли дать ему американские мастера, Чаплин постепенно отбрасывал все лишнее, что мешало формированию новых основ комедийного искусства. Его путь был тернистым и сложным, полным сомнений, раздумий и экспериментов, приводивших как к творческим взлетам, так и к срывам.

Кистоуновские веяния сказались еще во многих выпущенных им наивных и суматошливых картинах, стоявших на уровне простой клоунады и откровенного фарса («Ночь напролет», «В парке», «Бегство в автомобиле», «У моря», «Женщина», «Пожарный»). Бесплодные погони и потасовки чередовались в них в ритме галопа; здесь по-прежнему использовался весь немудреный набор механических комедийных трюков и внешних эффектов, на которых держались упрощенные схемы сюжетов. «У меня было только одно желание, — вспоминал Чаплин в статье «Что же любит публика?», — нравиться зрителям, которые были так благосклонны ко мне. Для этого достаточно было подавать им все, что, как я знал, действовало безошибочно, все те эффекты, которые неминуемо вызывали безудержный хохот, даже если они и не были связаны с ходом действия».

Женщина

После премьеры одного из таких фильмов Чаплин получил от неизвестного почитателя письмо, в котором содержался упрек, что он становится рабом публики. Это письмо, по признанию артиста, обдало его «настоящим ледяным душем» и оказало ему немаловажную услугу: он стал подходить более критически к своему творчеству. «Стремление угодить публике, — приходит он к выводу, — безусловно, сдерживает фантазию, не дает развиваться оригинальному творчеству…».

Другая часть короткометражных кинокартин («Вечер в мюзик-холле», «Ринк», «В час ночи») представляла собой кинематографическую вариацию старых пантомим Карно. Наряду с несколькими другими фильмами они не шли дальше блестящего обыгрывания положений, аксессуаров и декораций. Но, несмотря на всю свою непритязательность, они служили интересным примером высокой техники актера. В кинокартине «В час ночи» Чаплин на протяжении двадцати минут занимает экран абсолютно один, без партнеров и статистов, проявляя неиссякаемую изобретательность в пластике, в создании комедийных эффектов и в использовании разнообразных предметов домашней обстановки. Он сражается со шкурами

пантеры и тигра, с чучелом медведя, с непокорной вешалкой и ковром, с коварной лестницей и циркулярным душем, с «взбесившейся» кроватью и маятником стенных часов. Зацепившись плащом за гвоздик круглого вертящегося стола, он тщетно пытается поймать убегающие от него при каждом шаге бутылку с виски и сифон с содовой водой, создавая при этом иллюзию оживших вещей. Двухчастевая комедия без единого титра и лишенная какого бы то ни было сюжета — все злоключения происходят с сильно подвыпившим джентльменом, поздней ночью возвратившимся домой, — она наглядно демонстрировала силу искусства пантомимы.

Ринк

Исполнительское мастерство Чаплина было универсальным. Он не только никем не превзойденный в истории кино комический актер, но и прекрасный акробат, танцор, боксер, пловец, теннисист, стрелок, конькобежец, ро-ликобежец; он играл на рояле, виолончели, скрипке, органе, аккордеоне, гитаре, губных гармошках. Не все из своих талантов он использовал в кино, но в упомянутых короткометражных комедиях многие из них выступали как самодовлеющие элементы увлекательной игры. При этом помимо обыгрывания аксессуаров Чаплин особенно часто и виртуозно использовал акробатический танец. За некоторыми его картинами («Лечение», «Ринк» и другие) не без основания утвердилось название фильмов-балетов. Впрочем, естественный переход жеста, движения, походки в танец артист

широко применял и в более значительных своих короткометражных комедиях, где уже наличествовали критика и сатирическое разоблачение отдельных явлений действительности.

Лечение

Во всех упомянутых выше чаплиновских картинах редко еще можно было обнаружить цель, кроме стремления смешить. Нельзя не восхищаться их комедийным блеском, их задорным весельем и молодым озорством, их щедрым юмором. Но здесь, как и в кистоуновских фильмах, не существовало социальных контрастов и все персонажи картин смешны одинаково. Герой этих маленьких комедий не сочувствовал ничему и никому, даже самому себе. Не обретя еще социальной активности, он часто с равнодушием и безразличием проходил мимо жизни, куролеся в условной среде и обстановке, не задумываясь над собственными неудачами и разочарованиями.

Перемежаясь уже в те годы с картинами более глубокого содержания, подобные фильмы свидетельствовали все же о колебаниях Чаплина в выборе генеральной темы творчества. Значение их ограничивалось накапливанием опыта, оттачиванием исполнительского и режиссерского мастерства. В этом смысле

особенно показательна комедия «Граф» (1916), наиболее высоко оцененная самим Чаплином. Содержание ее вкратце сводится к следующему.

Чарли работает подмастерьем у портного. Он снимает мерку с заказчицы и уверенными быстрыми движениями— как будто так и надо — измеряет длину ее ушей, рта и мизинца. Принявшись затем за утюжку фрака, незадачливый подмастерье умудряется сразу же прожечь его. У хозяина иссякает терпение, и он выгоняет Чарли. Тот преспокойно отправляется на свидание к своей возлюбленной, кухарке в одном богатом доме. Кухарка угощает его сыром. Хотя сыр ужасно скверно пахнет, проголодавшийся Чарли ест его, зажав нос рукой.

Дальнейшая сцена представляет собой разработку распространенного литературного мотива. Услышав приближающиеся шаги камердинера, кухарка прячет Чарли в корзину для белья, швырнув туда же недоеденный сыр. Чарли не в силах вынести исходящий от сыра страшный запах и выкидывает его, рискуя обнаружить свое присутствие. Кухарка подбирает с полу сыр и незаметно бросает его обратно в корзину. К счастью, камердинера куда-то вызывают, и Чарли может выйти из своего удушливого убежища. Но тут приходит другой любовник разбитной кухарки — полицейский. Чарли в испуге втискивается в ящик кухонного подъемника, а новое возвращение камердинера заставляет полицейского занять освободившееся место в корзине. Камердинер снова уходит. Полицейский вылезает на свет божий; Чарли же, опасаясь быть им обнаруженным, нажимает на кнопку подъемника, который увозит его наверх.

Пока Чарли спасается от грозивших ему бед, события в мастерской портного развертываются своим чередом. Выгнав помощника, расстроенный портной принимается за осмотр прожженного фрака. В кармане его он обнаруживает пригласительный билет на бал, адресованный какому-то графу. Соблазн провести интересно вечер побуждает портного воспользоваться чужим приглашением. Переодевшись, он идет по указанному на билете адресу. Оказывается, бал устраивается в том самом доме, где находится Чарли. Мнимый граф беспрепятственно поднимается наверх, где сталкивается нос к носу со своим бывшим подмастерьем, попавшим туда благодаря кухонному подъемнику. Чтобы избежать разоблачения, портной предлагает Чарли вместе пройти в комнаты под видом его секретаря. Чарли соглашается, но, когда портной собирается представиться хозяевам, он опережает его и выдает за графа себя, а того — за своего секретаря. Его невзрачный наряд не вызывает

подозрений и никого не шокирует, так как бал костюмированный.

Комедийная ситуация достигает высшей остроты, когда гости усаживаются ужинать. Лжеграф явно не умеет держаться за столом и выдает себя каждым поступком. Но всему на свете приходит конец, кончается и ужин. Чарли с дамой скользит в танце, когда неожиданно появляется настоящий граф. Узнав о присутствии самозванца, он зовет полицию. Погоня полицейских за увертливым Чарли, как и обычно, оказывается безрезультатной: надавав им пинков и затрещин, встав в заключение вверх ногами и огрев штиблетами близстоящего врага, он благополучно улепетывает.

Картина «Граф» показательна прежде всего как отражение определенного этапа в развитии раннего творчества Чаплина. Даже простой пересказ ее содержания, не передающий ни многообразия комедийных приемов артиста, ни поэтичности отдельных, в частности хореографических, эпизодов, говорит- уже об известной эволюции, происшедшей за полтора года в чаплиновском искусстве. Если фильмы времен «Кистоуна» — хотя бы тот же «Реквизитор» — строились, как правило, на чисто механическом соединении акробатических трюков, то в «Графе» имеется уже определенный сюжет (правда, драматургически еще не завершенный), традиционные же падения, затрещины и прыжки не являются самоцелью, подобно клоунским антраша, а непосредственно обусловливаются ходом действия.

Наряду с такими фильмами, которые при всей их талантливости оставались все же эскизами-пустячками, в 1915–1919 годах появлялись картины, где доминировали не трюк, а мысль, не аксессуары и декорации, а социальная среда и обстановка, не игра глаз, лица и тела, а выражение внутренних переживаний героя, движений его сердца и души. Тематика и настроение этих фильмов родились из близкого знакомства Чаплина с жизнью беднейших слоев буржуазного общества, навеяны воспоминаниями о собственном детстве и юности, когда он находился «во власти голода и страха перед завтрашним днем». Бездумного человечка-драчуна постепенно вытеснял трогательный, вечно несчастный и никогда не отчаивающийся, влюбленный в жизнь и во все прекрасное бездомный скиталец. На смену традиционным кремовым тортам и клоунским дубинкам приходили поэтическая скрипка, прозаическая метла уборщика или кисть маляра.

В ряде картин («Полиция», «Скиталец» и других) Чаплин рассказывал о голодной жизни и растоптанном человеческом достоинстве безработного. Свора собак, грызущихся на улице из-за кости, представлялась ему олицетворением человеческого

существования. По сравнению с фильмом «Его новая работа» чаплиновский персонаж приобрел здесь больше привлекательных черт. В некоторых комедиях он представал в роли благородного героя. Но и в остальных картинах повесть о злоключениях обаятельного бродяжки не могла не найти сочувственного отклика у зрителей. При этом они уже охотно прощали ему задиристость, ибо от проворных клоунских башмаков страдали теперь преимущественно головы и зады полицейских, священников и пузатых хозяев. Прощали и потому, что иначе Чарли пришлось бы совсем плохо, а он уже успел завоевать все их симпатии и сочувствие было на его стороне.

В своих короткометражных комедиях Чаплин не ограничивался изображением жизни бродяги и безработного — в противном случае образ героя во многом лишился бы силы и присущих ему уже тогда обобщающих черт. Художник расширял социальную среду, на общем фоне буффонады и шутовства красочными штрихами рисовал безрадостную жизнь рабочего («Работа»), мелкого служащего («Банк», «Лавка ростовщика»), моряка («Завербованный»), батрака на ферме («Солнечная сторона»). Все более правдоподобным становилось изображение среды действия — городских трущоб и проселочных дорог, полицейских участков и кабачков, комнатушек бедняков и особняков богачей, бюро по найму рабочих и банков, ферм и боксерских рингов, лавок и универмагов, курортов и ресторанов. Как герой «Хромого беса» Лесажа, который получил возможность благодаря сверхъестественной силе заглянуть в самые скрытые уголки жизни различных людей, чаплиновский Чарли неутомимо совершал свое кинопаломничество, везде и всюду обнаруживал неполадки, неустройство. Проповедник оказывался обычным мошенником («Полиция»), директор магазина — вором («Контролер универмага»), «идиллический» фермер — жестоким эксплуататором («Солнечная сторона»). Перетряхивая и переоценивая окружающий мир, художник заставлял зрителей взглянуть на него порой глазами людей, занимающих самое различное положение. Чарли представал в роли не только бездомного бродяги, но и отца семейства, не только беглого каторжника, но и полицейского.

Сохранявшаяся во всех этих фильмах значительная доля эксцентричности, которая обусловливалась их жанровыми особенностями и характером образа героя, проявлялась прежде всего в поступках Чарли. Занимаясь чуть ли не в каждой комедии новой профессией, чаплиновский герой неизменно строил из себя профессионально эрудированного человека — строил, но не являлся им. Придерживаясь с абсолютной точностью внешнего

рисунка движений, скажем, оценщика («Лавка ростовщика») или официанта («Ринк»), Чарли обращался с часами как ребенок, желающий узнать содержимое своей игрушки; взбалтывал коктейль, расплескивая его весь по полу, и т. д.

При всем этом фильмы Чаплина значительно чаще стали нести в себе определенную мысль, выраженную с большей или меньшей ясностью. В некоторых случаях она скрывалась в тени, отбрасываемой комедийным героем и его комичными поступками. Лишь какой-нибудь эпизод выделялся из общей цепи эксцентрических трюков, служивших как бы внешним обрамлением, и освещал замысел художника, ростки его социального протеста. Примером такого приема, позволявшего Чарли, а вместе с ним и Чаплину оставаться в позе простого клоуна, которому и невдомек питать какие-либо «еретические» намерения, может служить «Лавка ростовщика» (1916).

Этот небольшой и язвительный фильм превосходен по замыслу, мастерскому раскрытию подтекста, динамичному ритму и выразительности характеристик, заставляющих, как заметил Лепроон, вспомнить персонажи Диккенса. Сварливый хозяин-ростовщик, с одной стороны, и прелестная, неясная девушка — с другой, клиент чересчур ловкий и клиент слишком простодушный представляют собой «социальные фигуры, среди которых двигается Чарли, хитря с одними, льстя другим, всегда с живостью завоевывая свое право на веселье и свободу».

Лавка ростовщика

Центральным эпизодом фильма является знаменитая сцена, в которой закладчик-бедняк просит у приказчика Чарли выдать ссуду под залог будильника. Обманутый как раз перед его приходом каким-то проходимцем, ловко выманившим у Чарли целых пять долларов, тот решает отыграться на новом клиенте. С невозмутимым видом Чарли долго разглядывает принесенные часы, крутит их в руках, выстукивает, выслушивает с помощью стетоскопа, вскрывает ножом и методически, не спеша вытаскивает одну за другой все смешно обыгрываемые части механизма. После этой операции он преспокойно возвращает владельцу будильник, превращенный в кучу металлического хлама. И тогда зритель вправе удивиться: почему бедняк стерпел творимое над ним в ростовщической лавке безобразие?..

Нередко говорят, что подлинное искусство вскрывает в частностях общее, в незначительном — великое. Ответ на вопрос, поставленный Чаплином, может дать всякий, знакомый с условиями жизни общества, основанного на социальном неравенстве. Его выразил, в частности, Драйзер в «Трагической Америке»: «В современной Америке человек фактически беспомощен, если, конечно, он не принадлежит к разряду сильных мира сего. Рядовой американец постоянно терпит насилие и притеснения… «маленький человек», беспомощный,

живущий под вечным страхом, терпит и молчит: ему хорошо известно, что ни в суде, ни в полиции, ни в других официальных органах он не найдет защиты и управы, если ему нечем за это заплатить».

Бродяга

Причудливое сочетание новой, серьезной основы с традиционными приемами комических фильмов отличало и некоторые другие картины Чаплина этого периода. В них художник уже не проходил мимо окружающей его действительности, а обличал ее, стремился не просто смешить, а высмеивать. Он ставил в центр своего творчества человека; за случайным, казалось бы, эпизодом вскрывал типическое, закономерное. Вызывая у зрителей четкое эмоциональное отношение к изображаемым жизненным явлениям, он своим искусством одновременно будил мысль, подводил к определенным обобщениям. Вместе со своим молодым героем

молодой Чаплин прокладывал себе дорогу к новым горизонтам.

«Лавка ростовщика» была в этом отношении не первым фильмом — присущие ей идейные и художественные особенности проявились в нескольких еще более ранних картинах. В числе лучших были комедии 1915 года «Бродяга» и «Банк», в которых ряд сцен приобрел символическое звучание.

…По пыльной проселочной дороге бредет Чарли в одежках бродяги. В руках у него — скромненький узелок. Неожиданно он видит, как какой-то бандит грабит одиноко идущую прелестную девушку. Подобно истинному рыцарю, Чарли спешит на помощь. Он бьет вора по голове своим узелком, в котором оказался увесистый камень. Чарли возвращает украденные деньги девушке, и та ведет его на ферму к своему отцу. Благодарный фермер предлагает Чарли работу, на что тот сразу соглашается. Бурная «деятельность» Чарли на фермерской ниве полна комедийных трюков, смешных находок. Чтобы заставить шевелиться ленивого и вечно зевающего второго батрака, он неустанно подкалывает его вилами в зад. Мешки с мукой падают с чердака амбара на голову не только батрака, но и хозяина. Правда, Чарли оглушает их не из злобы или смеха ради — с этими неприглядными человеческими качествами времен «Кистоуна» он уже здесь распрощался, — а лишь из-за своей неловкости, отсутствия сноровки. Впрочем, ему самому тоже достается — тяжелые мешки срываются также на его голову.

Между тем бандит возвращается в сопровождении двух дружков. Их попытка ограбить ферму срывается благодаря находчивости и мужеству Чарли, получившего даже пулю в ногу. Весь дом ухаживает за раненым, и простодушный Чарли начинает уже мечтать о том, что ему наконец удастся добиться счастья и создать семейный очаг. Однако тут приезжает богатый суженый девушки, и грустный Чарли, не желая идти на компромисс с собственным сердцем, покидает с душевной болью гостеприимный дом. Он уныло удаляется по дороге, но вскоре передергивает плечами, всем телом, как бы скидывая с себя тоску, и уже бодро семенит дальше, к новым встречам с будущим…

Тут было уже целое открытие: вместо традиционного для Голливуда счастливого конца — happy end — или кистоуновской безумной погони использован «открытый конец» — open end. Это и другие художественные нововведения позволяют считать комедию «Бродяга», снятую на самой заре независимости Чаплина, подлинно этапной. Другой фильм, «Банк», начинался с того, что Чарли, служащий уборщиком в банке, отпирает массивные двери большого металлического сейфа, снабженного

хитроумными запорами. Содержимым сейфа оказываются… старая рабочая куртка, пустое ведерко и метла. Авторский намек здесь очевиден: реальное содержимое банковских сейфов (акции, различные так называемые «ценные» бумаги) представляет собой такую же условную ценность, как для Чарли — атрибуты жалкой профессии уборщика. Рассказывая дальше о его любви к прекрасной, но недоступной машинистке, Чаплин вновь показывал всю беспочвенность, иллюзорность мечтаний бедняка о счастье. Лишь во сне он достигал осуществления своих мечтаний. Пробуждение вновь возвращает его к безотрадной действительности, и вместо возлюбленной он видит в своих объятиях грязную метлу. В этой действительности нет ни красоты, ни справедливости, ни человечности. Потому так и грустно в финале бледное лицо Чарли с огромными, полными недоумения и внутренней боли глазами, с нерешительной, сконфуженной улыбкой, как бы молящей о прощении за глупые надежды на лучший жребий.

Фильмы «Бродяга» и «Банк» были первыми комедиями Чаплина, в которых явственно дали о себе знать драматические и трагические нотки, нашедшие позднее столь сильное звучание в его зрелом творчестве.

«ДЕРЗКИЕ» ФИЛЬМЫ («Собачья жизнь», «Иммигрант», «На плечо!»)

Юмор — вот тот завоеватель, который всегда мужественнее, дерзновеннее всех других проникал в область подлинно человеческого.
Томас Манн

Чаплин нападал на буржуазное общество и в других короткометражных комедиях 1915–1919 годов. Так, в «Тихой улице» (1917) он вновь высмеял смирение бедняков, а также религиозное ханжество мещан. Но особое место заняла в его творчестве картина «Собачья жизнь» (1918), в основу которой художник положил, по его собственным словам, события, происходившие в бюро по найму.

…У забора на голой земле, под открытым небом спит безработный Чарли. С большим комфортом устроилась в ведре даже маленькая собачонка Скрэпс — его единственный друг и товарищ. Холод будит Чарли, и он носовым платком затыкает дырку в заборе, спасаясь от «сквозняка». Однако вскоре он просыпается снова — на сей раз его поднимает голод. Попытка бесплатно полакомиться сосиской из жаровни зазевавшегося лоточника кончается неудачей: против такого возмутительного нарушения священного принципа частной собственности восстают бдительные стражи закона. Но Чарли не вор, только безработица вынуждает его вести горькую жизнь бродяги. Удрав от полицейских, он отправляется в бюро по найму рабочей силы. Более сильные и бесцеремонные люди выталкивают его из очереди, и, когда наконец ему удается пробиться к окошечку, наем рабочих уже закончился. Огорченный, он выходит на улицу. Скрэпс тоже голодна; она находит на мостовой обглоданную кость, но на нее сразу же набрасываются другие бездомные собаки, чтобы отнять добычу. Чарли спешит на выручку друга и спасает его, основательно пострадав сам от зубов животных.

Жизнь Чарли тяжела и безрадостна; несмотря на внешне комический рисунок его облика и присущую ему жизнерадостность, фильм часто окрашивается грустью. В дальнейших кадрах рассказывается о любви Чарли к прекрасной, но неудачливой певичке из низкосортного кабаре, о неожиданном обогащении благодаря бумажнику, найденному Скрэпсом, о виртуозной борьбе с грабителями и, наконец, о женитьбе героя, ставшего фермером. Однако счастливая концовка противоречила

жизненной и художественной правде, которой Чаплин оставался верным на протяжении всей картины, и сентиментальная идиллия как бы по мановению волшебной палочки обращается в пародию на голливудские мелодрамы: в детской колыбели, на которую с такой неясностью устремлен последний взгляд героя, лежит его собачонка Скрэпс с щенками…

Собачья жизнь

Фильм «Собачья жизнь» полон тонкой наблюдательности, искусных переходов настроения, когда смех сменяется задумчивостью, насмешка — грустью. Оставив свои бесцельные проказы и трюкачества, Чаплин начинал открывать в комедии то прекрасное, ради чего только и «стоит с ней возиться», — он становился певцом простого человека. Вместо чисто физиологического смеха он учился вызывать смех осмысленный, вместо хохота — улыбку симпатии.

«Собачья жизнь» принадлежит к разряду тех короткометражных картин Чаплина, которые непосредственно предшествовали его большим полотнам. Отказавшись в лучших из них от потворства дешевым вкусам и от внешних эффектов, художник смог переступить, по выражению Жоржа Садуля, черту, отделяющую талант от гениальности.

Несмотря на многочисленные трудности и препятствия,

Чаплин сумел завоевать себе еще до организации собственной кинофирмы относительную творческую самостоятельность, в частности в выборе тем, сюжетов и в их трактовке. Помимо проявленного им мужества и упорства в достижении такого редкого в условиях Голливуда привилегированного положения это стало возможным прежде всего благодаря его необычайной популярности у зрителей, которая росла, по образному выражению одного из критиков, как снежный ком, катящийся с горы. Терри Рэмси в своей истории американского кино «Миллион и одна ночь» писал: «Некоторое представление о поразительном успехе его фильмов может дать программа одного из кинотеатров— скромного, маленького «Кристалл-холла», помещавшегося в Нью-Йорке на 14-й улице. Со времен выпуска кистоуновских комедий и до 1923 года, когда кинотеатр сгорел, чаплиновские фильмы отсутствовали в его программе в общей сложности всего только неделю». Доход кинотеатра за эту неделю сократился ровно наполовину.

Не менее красноречивыми являются воспоминания главного соперника Чаплина в те годы — Гарольда Ллойда: «Его успех был настолько велик, что тот, кто не носил смехотворного костюма и не подражал его манерам, не мог считаться комическим актером. Владельцы кинотеатров, которые не могли получить фильмы Чаплина, требовали имитаций, и актеры всячески старались подделаться под манеру Чаплина» [Всеобщее признание необыкновенной славы, завоеванной Чаплином, нашло отражение даже в некоторых кинокартинах. В одном из фильмов Дугласа Фэрбенкса («Чудак») экстравагантный денди с целью завоевать сердце красивой девушки, которая всецело поглощена планами помощи беспризорным детям, устраивает благотворительный вечер. На этом вечере герой для увеселения гостей демонстрирует свое искусство перевоплощения: он появляется из-за широкой ширмы в одежде и в гриме самых знаменитых людей всемирной и американской истории, в том числе Наполеона, Линкольна, генерала Гранта. Увлекшись, герой делает неосторожное движение, ширма падает, и тут выясняется, что «перевоплощения» оказались мистификацией: в одежды знаменитостей были облачены подставные лица. Среди участников маскарада виден и человек, наряженный под Чарли Чаплина.

Позднее Чаплин вынужден был несколько раз дать согласие на то, чтобы самому сняться у других режиссеров в фильмах, поставленных на сюжеты из жизни Голливуда: хотя бы минутное появление его на экране, в гриме или без грима, в значительной мере могло обеспечить успех картине. К таким фильмам относились, например, «Актеры» Кинга Видора. Следует, кстати,

заметить, что различные лица (даже из числа друзей Чаплина) распространяли версии о его участии еще в ряде фильмов различных режиссеров. Рождение каждой такой версии, ни одна из которых не была подтверждена потом самим Чаплином, было рассчитано лишь на дешевую сенсацию, ибо если бы даже она соответствовала истине, то и тогда не представляла бы достойного внимания события в творческой биографии Чаплина. Так, Робер Флоре в своей работе о Дугласе Фэрбенксе (1925) утверждал, что Чаплин снялся в эпизодической роли прохожего в том же самом фильме «Чудак». Достоверность этого проверить никто не мог, так как прохожий был закутан в плащ и показывался зрителям только… спиной. Остается удивляться магической силе имени Чаплина, которая заставляла одних распространять подобные версии, а других принимать их на веру и всерьез пытаться найти им объяснение (как это сделал Г. А. Авенариус в своей книге о Чаплине, вышедшей в 1959 г.).].

Одна из конкурирующих кинофирм в 1917 году попыталась противопоставить Чаплину Макса Линдера и пригласила французского комика в Голливуд. Однако после нескольких неудачных попыток тот был вынужден отказаться от безнадежного соперничества.

Чаплин был одним из первых крупных художников кино, поставивших свое искусство на служение правде жизни. Для того чтобы понять, насколько необычным и прогрессивным для тех времен было его творчество, следует учесть, что даже школа Гриффита, которую никак нельзя было упрекнуть в бездумной развлекательности, отличалась идейным приспособленчеством. В 1915 году появился знаменитый расистский фильм Гриффита «Рождение нации», ставший подлинным евангелием куклуксклановцев. В другом фильме, «Нетерпимость» (1916), имевшем большое новаторское художественное значение, Гриффит попытался поднять философско-морализаторские темы. Однако реальные противоречия действительности оказались в нем подмененными наивными и путаными идеями об основном зле всех эпох и народов — людской нетерпимости, а также призывами к некой отвлеченной «общечеловеческой любви». Наибольшее значение в фильме имел эпизод из жизни современной Америки, показывавший борьбу труда и капитала. Но социальное значение его было затушевано общей абстрагированной и расплывчатой концепцией, счастливый же финал эпизода был эффектным внешне и ложным по существу, так как нес в подтексте идею классовой терпимости и классового мира.

Что касается массовой продукции Голливуда тех лет —

бесчисленных любовных или ковбойских драм и комедий, — то ее содержание было в одинаковой степени мелким и незначительным. В 1915–1916 годах стали выпускаться шовинистические фильмы, хитро пропагандировавшие войну. С момента официального присоединения США к странам Антанты экраны заполнили милитаристские боевики.

Контроль над идеологической направленностью американского кинематографа со стороны монополий в значительной степени облегчался тем, что выпуск и прокат фильмов постепенно все больше сосредоточивались в одних руках. Начали исчезать мелкие фирмы; за их счет в результате ожесточенной конкуренции и биржевой борьбы из «независимых» компаний вырастали первые киты киноиндустрии. Они побеждали своих соперников благодаря финансовой поддержке банков и промышленных корпораций. Пройдет немного времени, и представители последних будут часто назначаться директорами и инспекторами кинофирм, определяя идейное и тематическое направление картин, следя за подбором режиссеров и актеров. Как гигантские пауки, монополии опутывали Голливуд паутиной своего экономического и политического влияния.

В этих условиях выпуск Чаплином его наиболее острых сатирических кинокартин, несмотря на всю их комедийную «маскировку», должен был быть расценен как вызов хозяевам Америки. К такого рода «дерзким» фильмам помимо «Собачьей жизни» относились созданная еще до нее картина «Иммигрант» и почти сразу после нее — картина «На плечо!».

«Иммигрант» (1917) вышел на экраны через несколько недель после вступления Соединенных Штатов в первую мировую войну. До этого фильма художник высмеивал отдельные стороны жизни капиталистического общества, но общества «вообще», без указания точного адреса. Ни место действия (кулисы мюзик-холла, парк, улица, дом, ферма), ни сюжетные линии, ни аксессуары не конкретизировали объект критики и сатиры. «Я хочу изобразить, — писал Чаплин, — все равно какого среднего человека, в возрасте от двадцати пяти до пятидесяти лет, все равно в какой стране, человека, который рвется к человеческому достоинству». Возможно, что это в некоторых случаях избавляло Чаплина от неприятностей и прямых нападок цензуры и прессы, но зато снижало действенность социальной критики его фильмов.

Не более двух лет самостоятельной работы потребовалось художнику, чтобы обрести уверенность в своих силах и необходимое гражданское мужество, позволившие ему отказаться от тактики намеков. В «Иммигранте» Чарли приезжает из Европы в Америку. Приезжает не один, а с толпами таких же бедняков,

как и он, обманутых легендами об «американском рае» и баснями о легких заработках. Когда пароход пришвартовывается к американскому берегу, невдалеке от статуи Свободы, к которой с такой надеждой были только что обращены измученные лица иммигрантов, поднявшиеся на борт американские чиновники бесцеремонно и грубо сгоняют перенумерованных людей в кучу, словно скот, отделяют их канатом от богатых пассажиров первого класса. Чарли оборачивается, отыскивает глазами статую Свободы и многозначительно смотрит на нее. Яркость и образная сила этого символического эпизода настолько велики, что под его впечатлением смотрятся и все последующие кадры фильма, показывающие условия жизни простых людей в Америке во время войны.

Иммигрант

Если в прежних картинах Чаплина этическая оценка явлений действительности явно превалировала над оценкой социально-политической, то здесь впервые дело обстоит наоборот. Не случайно именно после выхода «Иммигранта» началась травля Чаплина реакционной прессой. А четыре года спустя корреспонденты и фоторепортеры, вспомнив, очевидно, знаменитый эпизод из фильма, потребуют от Чаплина,

отплывавшего ненадолго в Европу, послать воздушный поцелуй статуе Свободы. Чаплин, ненавидящий всякое лицемерие, откажется выполнить просьбу корреспондентов, и на следующий же день газеты набросятся на него в новом приступе злобы, обвиняя во «враждебном отношении к Америке».

«Иммигрант», вышедший до «Собачьей жизни», был первым выстрелом из усовершенствованных орудий чаплиновской сатиры по американской действительности. Как большой и честный художник, Чаплин начинал откликаться на проблемы современности, все более активно вторгаясь своим искусством в жизнь. Более того, ломая каноны буржуазного кино и границы официально дозволенного, Чаплин стал зачинателем в киноискусстве ряда важнейших тем, пионером в критике многих пороков капиталистического мира.

Если «Иммигрант» показывал нищенскую и бесправную жизнь простых людей в глубоком тылу воинствующего империализма, то выпущенная вскоре после него картина «На плечо!» (1918) явилась прямым откликом Чаплина на мировую войну.

В этом фильме реалистические сцены, тщательно выписанные с точки зрения деталей и жизненных наблюдений, перемежаются с пародией и откровенной буффонадой. (Форма «безобидной» эксцентрической комедии только и обеспечила возможность появления картины на экране, и то в сокращенном виде.) Однако благодаря мастерству художника самая безудержная буффонада оказалась здесь в органическом единстве с реалистическим замыслом, ибо вся трагикомическая эксцентриада покоилась на чрезвычайно правдивом психологическом основании.

…Призванный в армию, Чарли совершает на учении, как и всякий новобранец, ошибки и промахи. Затем следуют залитые водой окопы и разрушенные дома, показана тоска солдат по родине и их радость при получении писем из дома. Лишь одинокий Чарли не получает писем, но он делит со своими товарищами их воспоминания, их нежность, их улыбки, их огорчения. Реализм будней сменяется романтикой любви — Чарли трогательно ухаживает за французской девушкой-беженкой. И все это чередуется с откровенным смехом: Чарли отбивает у бутылки горлышко с помощью летающих вокруг него пуль и зажигает об эти же пули сигарету; отправляясь в разведку, он маскируется под «дерево»; один берет в плен целый вражеский взвод, а в заключение захватывает в плен уже самого кайзера Вильгельма, кронпринца, генерала Гинденбурга — и выигрывает войну! (В задуманном, но нереализованном варианте фильма правители стран-победительниц устраивают в честь Чарли банкет; английский король Георг V берет из его петлицы цветок

на счастье, Чарли же «на память» обрывает у него и у французского президента Пуанкаре все пуговицы, и те теряют брюки.)

Несмотря на изобилие буффонных сцен, в фильме нет ни одной фальшивой ноты. Чарли совершал свои невероятные подвиги во время сна в палатке, благодаря чему зрители воспринимали их не «всерьез», а как шутку, пародию на голливудские военные «боевики», как остроумное высмеивание выдуманных героев и их неправдоподобных подвигов.

Художественному единству фильма способствовали также брошенный тут и там тонкий намек, легкая насмешка, которые выявляли подлинное отношение автора к своему Чарли и к его поступкам. Некоторые же штрихи приоткрывали психологическую глубину образа. Так, в разведку Чарли идет с большой неохотой и с сознанием грозящей ему смертельной опасности — героем он становится поневоле, как это часто и случается на войне. Стреляя по вражеским окопам, он спокойно, как будто в обычном тире, отмечает мелом на доске каждого убитого немца. Когда же один из врагов, которого Чарли ошибочно счел убитым, посылает ему ответную пулю, он невозмутимо стирает с доски последнюю отметку. Но Чарли нельзя заподозрить в бессердечии: его бессознательная жестокость — всего лишь одно из страшных порождений войны…

На плечо!

«На плечо!» был первым в истории кино подлинно антивоенным художественным фильмом.

— Я очень горжусь этой картиной, — заметил Чаплин в беседе с чехословацким писателем Эгоном Эрвином Кигпем в 1929 году, — она возникла в самый разгар самого безумного военного психоза. Она обличает все безобразия и ужасы войны.

Это революционная картина, не пацифистская, а революционная, если учесть момент, когда она появилась.

Фильм «На плечо!» произвел огромное впечатление на современников. После его выпуска на экраны английские солдаты сочинили песенку о Чарли на популярный мотив «Типпере-ри» — ее можно было услышать на улицах всех городов страны и с подмостков мюзик-холлов. Когда в 1919 году Лондон праздновал заключение мира, многие мальчишки нарядились в костюм Чарли. Во Франции самым модным изделиям, детским игрушкам и даже мужским воротничкам было присвоено название «Шарло» (французское имя чаплиновского героя).

Что касается Америки, то, по мнению некоторых критиков, фильм «На плечо!» явился для нее тем же, чем роман Барбюса «Огонь» для Европы, — воплем гнева, донесшимся из окопов; по смелости же гротеска картина приравнивалась ими к творениям Шекспира. Можно соглашаться с подобными оценками или считать их преувеличенными, но фактом остается то, что эта трехчастевая комедия долгое время — до 1925 года, когда появилась реалистическая драма Кинга Видора «Большой парад», — была непревзойденным произведением мирового кино о войне 1914–1918 годов.

Картина «На плечо!» и другие «дерзкие» фильмы в полную меру раскрыли мировоззрение Чаплина и его убеждения. Они выдвинули комедийного артиста в ряды наиболее передовых и мужественных деятелей прогрессивного киноискусства всех стран мира. Если бы Чаплин после этих картин не создал больше ничего, его имя все равно навсегда было бы вписано крупными буквами в историю мирового кино.

ЭВОЛЮЦИЯ МАСКИ

> *Русалочка все танцевала и танцевала, хотя каждый раз, когда ноги ее касались земли, ей было так больно, будто она ступала по острым ножам.*
>
> *Ханс Кристиан Андерсен*

Первые годы самостоятельной работы Чаплина после ухода от Мака Сеннета особенно знаменательны той эволюцией, которую начала претерпевать его маска. Хотя контуры ее обрисовались еще в «Кистоуне», она там чаще всего была просто удачно найденной комичной внешностью. Теперь яге артист стал все более целеустремленно олицетворять бедняка, изо всех сил

стремящегося казаться джентльменом. Его жалкий костюм начал сознательно использоваться для создания карикатурного контраста с манерой поведения, которая копировала людей с достатком. Благодаря такому контрасту Чаплин приобретал возможность значительно четче выражать комедийными средствами психологию неудачника, выброшенного за борт жизни его собственным обществом.

Утрированные детали костюма Чарли— слишком узкий и короткий пиджак, рваная жилетка, чересчур широкие и длинные мешковатые штаны, готовые вот-вот упасть, непомерно большие для его фигурки рваные башмаки— были во времена «Кистоуна» перенесены Чаплином на экран прямо из мюзик-холла. Это наложило на чаплиновскую маску сильный отпечаток условности, стилизации, но теперь эти детали постепенно осмысливались и использовались для выражения черт обобщающих, символических. Вот что говорил об этих чертах сам Чаплин:

«Его усики — это символ его тщеславия. Его бесформенные брюки — насмешка над нашими смешными чертами, над нашей неловкостью… Самой счастливой моей находкой была, пожалуй, тросточка, ибо меня стали вскоре узнавать по этой тросточке, и я пользовался ею всячески, так что она сама по себе стала комичной. Часто я поддевал ею кого-нибудь за ногу или цеплял за плечо и вызывал этим жестом смех в публике, сам еще хорошенько не понимая почему. Не думаю, чтобы вначале я полностью отдавал себе отчет в том, что для миллионов зрителей тросточка обличает в человеке «денди». Когда я проходил вразвалку по саду, неся в руках свою тросточку, то производил впечатление человека, стремящегося сохранить чувство собственного достоинства, что, по сути дела, и было моей целью».

Маска, созданная Чаплином, — ей он оставался верным более четверти века— была далеко не случайна и не явилась «наитием свыше».

«Многие задают мне вопрос, — писал Чаплин в 1918 году, — как я нашел свой жанр. Единственное, что я могу ответить, — это то, что мой «тип» представляет собой синтез облика значительного числа англичан, которых мне приходилось видеть во время своей жизни в Лондоне… Я вспомнил людей с маленькими черными усиками, в костюмах в обтяжку и с бамбуковыми тросточками в руках, которых я так часто встречал, и решил взять их за образец».

Чаплин, сам вышедший из гущи английского народа, оттуда же взял своего героя. Но чтобы созданная им маска превратилась в образ, олицетворяющий «маленького человека» капиталистического мира, в нее потребовалось еще вдохнуть

жизнь.

Как метко заметил Луи Деллюк в книге «Фотогения», в кино «маска не может быть нарисована — она должна быть изваяна». И Чаплин, не отказываясь от излюбленных комедийных приемов, частично выработанных еще в пантомимах Карно, и от гротескового облика своего героя, искал резцы и материал, позволявшие выразить правду жизни и характера, передать тончайшие нюансы подлинных человеческих переживаний. В этих поисках и складывались особенности стиля художника, сохранившиеся также в его поздних полнометражных картинах: сочетание условного с реальным, шаржа и гротеска с будничным бытом, клоунады и фарса с подлинным драматизмом. Художник достиг органичного единства остроумной формы эксцентрической комедии и серьезного содержания, приобретавшего отчетливое обличительное звучание. В своей игре Чаплин не отказался от карикатуры, но придал ей социальную заостренность, и его гротесковый герой обретал новые черты.

До «Иммигранта», «Собачьей жизни» и «На плечо!» артист, сохраняя основные внешние атрибуты своей маски, все же не раз изменял ее содержание. В длинной серии ранних короткометражных картин Чаплин вывел, по сути дела, галерею различных типов, включая праздного гуляку и беспечного курортника. «Дерзкие» фильмы знаменовали собой прекращение подобных поисков и начало других — поисков глубины и цельности образа «маленького человека», скрытого за маской Чарли.

Обычно фильмы устаревают быстро, но лучшие короткометражные картины Чаплина могут и в наше время будить мысль, облагораживать чувства. Даже относительная техническая отсталость не превращает их в холодные документы истории кино. В значительной части они сохраняют и по сей день свои художественные краски, общественное и эстетическое звучание. Такова неумирающая сила подлинного искусства.

Чаплин воздвигал здание этого искусства не на пустом месте — он обобщал и творчески развивал богатый опыт, лучшие традиции прошлого. В киноведческой литературе не раз проводились параллели между Чаплином и его предшественниками — крупнейшими мастерами эксцентрики и пантомимы XIX века. Помимо упоминавшегося ранее Гримальди особенно часто сравнивали Чаплина с великим французским комиком-мимом Гаспаром Дебюро, которому крупнейший театральный критик его времени Жюль Жанен дал в книге «Театр четырех су» такую яркую характеристику:

«Каков Дебюро, я не сумею ответить. Факт тот, что он совершил революцию в своем искусстве. Он действительно создал новую разновидность Паяца, в то время как полагали, что все разновидности уже исчерпаны. Шумливость он заменил хладнокровием, энтузиазм — благоразумием; это более не горланящий Паяц, бросающийся во все стороны без цели и смысла; это взявший себя в руки стоик… Это человек, который много мыслил, изучал, надеялся, страдал. Это актер из народа, друг народа, болтун, гурман, бездельник, лежебока, революционер».

Приведенное описание можно почти целиком отнести к Чаплину. Огромная популярность, которую киноактер снискал себе уже в то время у всех народов мира, в первую очередь и объясняется — не говоря, конечно, о непревзойденном актерском мастерстве — демократичностью и реалистическим содержанием его искусства, углублявшимися из года в год.

Реалистическая направленность, демократичность и гуманизм лучших короткометражных комедий Чаплина сказывались уже в самой их тематике. Все серьезнее и глубже показывал художник злоключения простого, маленького человека в страшных и враждебных ему джунглях капиталистического общества. Схема сюжетов оставалась при этом крайне простой. Одинокий и бездомный Чарли мечется в вечных поисках средств существования, на какой-то миг находит работу, иногда относительное благополучие, изредка даже обретает, кажется, любовь и сочувствие, но затем все теряет вновь. Этот одинокий, бесправный пария вынужден беспомощно и смешно барахтаться в волнах жизни, борясь за свое существование. И хотя герой носил комическую маску, а сюжетные линии разрабатывались в острокомедийной форме, за спиной Чарли-шута все чаще вырастала трагическая фигура Чарли-человека. В 1919 году французский критик Буасьер писал о чаплиновском герое: «Нет, Чарли не шут, а образ глубоко и тонко человечный. Когда мы со слезами следим за движениями этого гнома, мы не всегда знаем, вызваны ли эти слезы смехом».

Создание Чаплином неизменной маски на первых порах лишь отвечало старой цирковой и театральной традиции. Эта традиция получила широкое развитие в комических фильмах не в последнюю очередь потому, что удачно решала важную проблему короткометражной формы. Наличие постоянной маски освобождало от необходимости каждый раз заново знакомить зрителей с героем, тратить время, изобразительный материал и средства на новые экспозиции. Но теперь неизменность маски стала использоваться Чаплином для более важных целей. Во-

первых, привычная внешняя эксцентричность Чарли, его столь знакомые усики, костюм, походка начали служить, как уже говорилось, целям усиления психологического контраста с его внутренней сущностью. Эта сущность все чаще имела обобщающее, символическое звучание, и неизменность внешнего облика героя подчеркивала его. Во-вторых, маска дала возможность Чаплину подходить с одним постоянным мерилом к разнообразным явлениям жизни.

Новые функции чаплиновской маски обогащали и углубляли ее, меняли саму ее природу. Они отвечали стремлению художника отражать многогранную действительность сквозь призму мировоззрения «маленького человека» и тем самым полнее раскрывать его собственную психологию, его внутренний мир. Все это в немалой степени способствовало превращению чаплиновской маски хотя и в стилизованный, условный, но реалистический образ.

Превращая постепенно свою маску в образ, Чаплин встал на путь преобразования всего искусства кинокомедии. Не только мэтр американского комического фильма Мак Сеннет, но и такие талантливые комики, как Гарольд Ллойд, не считая уже второстепенных артистов типа Гарри Лэнгдона, были чужды всяким стремлениям создавать художественный образ, делать своим героем живого человека, а не искусственную маску.

После появления зрелых короткометражных комедий Чаплина почти все американские комики, испробовавшие сначала немало стилизованных, утрированных клоунских масок, вынуждены были отказаться от них и ограничиться только подчеркиванием какой-либо одной запоминающейся черты облика своего героя. У Китона такой отличительной внешней чертой— своеобразной визитной карточкой— стала бесстрастность, исключавшая даже тень улыбки и контрастировавшая с комизмом положений, в которые он попадал. У Ллойда этому же стали служить роговые очки, которые помогали ему вызывать у зрителей «романтическую симпатию». Примеру Ллойда и Китона последовали и другие кинокомики. На экране почти безраздельно воцарилась стилизованная клоунская фигурка в котелке, нелепом пиджачке, мешковатых штанах и рваных башмаках, перебежавшая своей утиной походкой дорогу большинству соперников.

Легче всего, пожалуй, можно объяснить такое «роковое» влияние Чаплина завоеванной им необычайной популярностью, делавшей немыслимым никакое соперничество с его героем. Но, думается, это только одна сторона дела, а другая заключается в самом характере чаплиновской стилизации. Впервые в кино

Чаплин использовал прием стилизации не просто для смешной, чисто клоунской деформации человеческого облика, а для создания наиболее конкретного и выпуклого обобщающего образа, то есть прием был поставлен на службу выражения своей идеологии.

Такого рода стилизация вовсе не противоречит реализму; она часто встречается и в живописи (например, наш Палех), и в классической литературе (сказки Пушкина, «Песня про купца Калашникова» Лермонтова и т. д.). Чаплиновская стилизация сразу выявила всю пустоту других стилизованных фигур в кино. Тягаться же с ним в новой для кинематографа интерпретации старой клоунской традиции талантов не нашлось.

«Чаплин получил признание всего мира, — писал Жорж Садуль, — когда перестал быть только комиком, показывающим абсурдность явлений, достойных издевки и отрицания, когда поднялся до трагедии, открыто заявив о своей любви к большей части человечества. Его гений создавал подлинно народную, вклинившуюся в Голливуд область, где можно было увидеть, как бедняки переселенцы, жители предместий, ремесленники, безработные и рабочие осуждают и уничтожают оружием смеха сановников всех мастей. Выпуская фильм за фильмом, находя поддержку во всем мире, а защиту в своем комическом простодушии, Чаплин направляет свой боевой арсенал против богатства, мнимой американской демократии, всемогущего полицейского, религиозного лицемерия, городской и деревенской буржуазии и, наконец, благодаря своей беспредельной смелости — даже против войны, против ее ужасов и порожденного ею шовинизма. Ничей голос тогда в кино не звучал так громко, не разносился так далеко, никто не имел такой широкой аудитории».

Известное влияние оказало преображенное искусство Чаплина даже на его бывшего учителя Мака Сеннета, который стал в большей мере перемежать фарсовое трюкачество элементами бытовой комедии. Однако эти элементы не получили у него значительного развития. Голливудские мастера комедии тщательно избегали какой-либо сатирической направленности своих произведений и, смеясь над всеми, стремились не оскорблять никого. Крылатая фраза Мака Сеннета: «Важно только, чтобы зритель смеялся, он тогда не думает» — стала их фактическим девизом. Сеннетовская установка полностью отвечала официальным развлекательным целям массовой продукции Голливуда, призванной уводить зрителя от жизненных проблем.

Стремление Чаплина к отражению пороков

капиталистического строя неизбежно привело его к конфликту с власть имущими. Ему пришлось испытать на себе всю тяжесть борьбы одиночки, осмелившегося бросить вызов общепринятым взглядам, устоям жизни господствующего класса. В 1916–1917 годах, работая в фирме «Мьючуэл», Чаплин дал руководимой им студии название «Лоун стар» — «Одинокая звезда». Это название оказалось символическим.

Развитие Чаплином законов игры комических пантомим применительно к искусству немого кинематографа, перенесение этих законов на реалистическую основу расширили диапазон и углубили выразительность актерской кинематографической игры тех лет, открыли новые формы и средства образного воздействия. Если Гриффит мог с полным основанием заявить, что теперь «актеры все меньше и меньше размахивают руками и все больше говорят своими глазами», то в этом была немалая заслуга и Чаплина. Голливудские мастера всех жанров учились у него ясности и лаконичности физических действий, учились придавать каждому поступку, равно как и каждой детали, мизансцене смысловую нагрузку. Однако если эти и другие достижения Чаплина в области актерского и режиссерского мастерства нашли в Голливуде широкое распространение, то продолжить критико-реалистический стиль его новаторского киноискусства долгое время никто не решался и лишь в 20-х годах у него появились последователи также и в этом.

Фактически с первых же самостоятельных постановок после ухода из «Кистоуна» Чаплин заставил насторожиться цензуру и владельцев кинофирм смелостью своего творчества. Реакционная пресса со своей стороны пыталась змеиным шипением нарушить дружный хор восхвалений, бороться с бурно растущей популярностью артиста у народа. Уже в 1919 году (!) она начала писать о том, что чаплиновская изобретательность «истощилась», что «Чаплин кончается» и т. д. Затем газеты подняли дикий шум в связи с разводом артиста с его первой женой — Милдред Харрис. А несколько раньше, в дни войны, печать приняла деятельное участие в инспирированной кампании «белых перьев позора», которые посылались Чаплину в конвертах анонимными лицами, — эти перья, по английскому обычаю, должны были заклеймить его как труса, отказавшегося выполнить свой воинский долг. Между тем Чаплин (сохранивший английское подданство) своевременно явился в медицинскую комиссию и был признан из-за своего маленького роста негодным к военной службе. Это было хорошо известно, но какое дело его тайным и могущественным врагам до такого «пустякового» обстоятельства! Они пытались бросить тень на артиста, хоть как-то

дискредитировать его в общественном мнении.

Когда, однако, в 1918 году правительство выпустило третий так называемый «заем свободы» и к пропаганде займа среди населения были привлечены самые популярные голливудские звезды, «белые перья» не помешали пригласить и Чаплина: бизнес есть бизнес, и он превыше всего. Отказ от этого приглашения грозил серьезными последствиями, — возможно, вплоть до изгнания из Америки, из собственной студии. И артист на протяжении нескольких недель ездил по стране, всюду собирая большие толпы, чем сам президент Вудро Вилсон. В одном городе Чаплин оказался вместе с зятем президента министром Уильямом Макаду. Тот не пожелал подняться на трибуну вместе с «вульгарным киноартистом». Выступления состоялись раздельно, и Чаплин распространил облигаций на сорок тысяч долларов, а чванливый министр — всего на четыре сотни. Подобный успех Чаплина, а также выпуск им вскоре в связи с проведением очередного, четвертого «займа свободы» короткометражного фильма «Облигация» привели к тому, что кампания «белых перьев» начала как по волшебству стихать…

Год спустя тот же Макаду, забыв свое высокомерие, привлек Чаплина к новому, уже частному бизнесу. Имея за собой мощную финансовую поддержку (семейства монополистов Дюпон де Немур), группа бизнесменов решила использовать популярность «большой четверки» Голливуда того времени— Чаплина, Дугласа Фэрбенкса, Мэри Пикфорд и Гриффита — для организации кинотреста «Юнайтед артистс». Каждый член четверки мог ставить фильмы самостоятельно, а трест должен был заниматься делами проката и демонстрирования. Вскоре, однако, Макаду был отстранен от руководства представителем более могущественной династии Морганов Х. Эбрамсом.

Участие Чаплина в этой новой компании [Практическое участие в «Юнайтед артистс» Чаплина, связанного еще договором с «Ферст нейшнл», началось с 1923 г., после создания собственной производственной кинофирмы.], давшее ему некоторые преимущества, ни в какой мере не отразилось на занимаемой им позиции. За верность своим убеждениям ему очень скоро снова пришлось расплачиваться: в 1923 году в ряде штатов будет запрещен только что вышедший «Пилигрим», причем католические круги попытаются даже организовать против него судебный процесс, как в свое время против мольеровского «Тартюфа». Но ничто не сломит великого артиста.

Для понимания настроений и подлинных политических симпатий Чаплина тех лет (которые, конечно, и определили эволюцию его киномаски) немалое значение имеет описание им

самим одной встречи, происшедшей во время его кратковременного пребывания в Нью-Йорке в 1921 году.

«Меня познакомили в Джорджем, — писал Чаплин, — бывшим секретарем «Индустриальных рабочих мира» [Крупнейшее прогрессивное профсоюзное объединение США в начале XX в.]. Надо полагать, что у него есть и фамилия, но ее никто не знает, да это и не имеет никакого значения для тех, кто встречается с Джорджем. Про него действительно можно сказать — это яркая личность. В его глазах такой свет, какого я не видел ни у кого, свет, исходящий, кажется, из самой души. Он производит впечатление человека, который верит в правоту своего дела и не боится исповедовать свои убеждения. А такие люди встречаются редко.

Я узнал, что Джордж был приговорен к двадцати годам тюремного заключения, что он уже отсидел два года и теперь временно выпущен на свободу по состоянию здоровья. Я не стал спрашивать, какое преступление он совершил. Для меня это не имело никакого значения.

Мечтатель и поэт, он был каким-то радостным духом среди родственных душ в этот удивительно веселый вечер.

Ему предстояло вернуться в тюрьму… и тем не менее он был необычайно весел. Какое мучение! Это было бы мучением для меня, но не для него. Человек, для которого идеи становятся идеалами…

Он должен провести в тюрьме еще восемнадцать лучших лет своей замечательной жизни!

Я не могу примириться с этой мыслью. Я выхожу в сад и смотрю на звезды. Чудесная ночь, озаренная лунным сиянием. Я думаю о том, как бы помочь Джорджу…

Ко мне присоединяется Джордж. Он грустен и задумчив. Он смотрит на луну, на звезды. Он говорит, как глупа эта вечеринка — любая вечеринка — по сравнению с красотой такой дивной ночи. Тишина — универсальный дар, но как мало людей наслаждаются ею! Быть может, потому, что ее нельзя купить за деньги. Богатые люди покупают шум и суету. А богатые души наслаждаются молчаливой природой.

Мы говорим о будущем Джорджа. Не о его прошлом и не о его преступлении. Я стараюсь убедить его в необходимости принять какие-нибудь меры к тому, чтобы вырваться на свободу. Я хочу поручиться за него, внести залог.

Он улыбается:

— Не беспокойся обо мне, Чарли. У тебя есть свое дело. Продолжай давать людям здоровый смех. Перед тобой стоит великая и благородная задача. Не беспокойся обо мне.

Мы молчим. Меня душат слезы. Я чувствую себя мучительно беспомощным».

Этот разговор происходит в дни, когда в стране еще не успела улечься дикая антикоммунистическая истерия. Для американских монополий мировая война явилась средством превращения Соединенных Штатов в крупнейшую империалистическую державу. На крови миллионов погибших людей, на разрушении и обнищании многих стран американские торговцы оружием сделали свой гигантский и отвратительный бизнес: за время войны США почти удвоили национальное богатство. Однако хозяева Америки не смогли достигнуть другой цели, которую они преследовали, — подавить нараставшее рабочее движение внутри страны. После войны это движение вспыхнуло с новой силой, а кризис 1920–1921 годов поднял большую его волну. Чтобы отвлечь массы от экономической борьбы и подчинить себе профсоюзные организации, монополии и реакционные политические круги под лживые вопли о «коммунистической опасности» и «красном заговоре» развернули кровавый террор. Сознательно сея в стране с помощью всех средств пропаганды политическую и расовую нетерпимость, шпиономанию, ненависть и страх, власти устраивали массовые полицейские облавы, бросали в тюрьмы и подвергали нечеловеческим пыткам многие тысячи невинных людей.

В годы наступления реакции Чаплин оказался одним из первых артистов, занесенных в списки «коммунистов». Несмотря на все необоснованные обвинения и травлю, он не отступил от своих принципов, не уронил свое достоинство. Показателен в этом отношении эпизод, происшедший с ним в том же Нью-Йорке. В ответ на провокационный вопрос корреспондента одной из газет, не является ли он большевиком, Чаплин не побоялся заявить:

— Я — артист. Меня интересует жизнь. Большевизм представляет собой новую фазу жизни. Я должен интересоваться им.

Глава IV. ЗРЕЛОСТЬ МАСТЕРСТВА

ГЛАВА IV

ЗРЕЛОСТЬ МАСТЕРСТВА

Чаплин-режиссер на съемках фильма

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ

Глухой меня услышит и поймет.

Становление мастерства Чаплина совпало с бурными годами первой мировой войны; расцвет его таланта пришелся на богатый событиями период между двумя войнами.

Первым значительным послевоенным произведением Чаплина явился шестичастевый фильм «Малыш». Вслед за ним были выпущены две последние маленькие комедии («Праздный класс» и «День получки»), а затем четырехчастевая картина «Пилигрим», после которой художник перешел исключительно к выпуску полнометражных фильмов.

Проявленное Чаплином тяготение к произведениям большой формы явилось одним из свидетельств подлинной зрелости мастерства. И прежде чем перейти к его многочастевым картинам, необходимо остановиться на особенностях этого мастерства, на основных принципах и методах чаплиновского творчества.

Раньше других о некоторых своих наблюдениях и мыслях по этому поводу рассказал Макс Линдер. «Глядя фильмы с участием Чарли Чаплина, — писал он после посещения его студии в 1917 году, — легко постичь всю сумму вложенной в них работы. Тем не менее даже самый понимающий в этом деле человек не может себе и вообразить, как упорен и мудр труд Чарли Чаплина… Он повторяет все сцены до тех пор, пока они его не удовлетворяют… а удовлетворить его куда труднее, чем самого жестокого критикана зрителя… Каждая сцена снимается примерно двадцать раз. А это составляет вместе с репризами, пробами и уточнениями пятьдесят репетиций… У него нет никакого особого секрета, никаких специальных выдумок, но он очень умен, очень методичен, очень добросовестен».

О колоссальной трудоспособности Чаплина и его строгой взыскательности к самому себе писали и после Линдера десятки других лиц. Так, присутствовавший на съемках «Парижанки» Робер Флоре пришел к заключению, что «время и деньги для Чаплина— ничто, художественная правда — все». Для такого вывода у него были все основания: на картину длиной 3 тысячи метров Чаплин израсходовал 125 тысяч метров пленки! Чтобы только единожды просмотреть подряд весь отснятый материал, надо было бы потратить около трех суток!

Наиболее полные сведения о методах работы Чаплина того времени содержатся в воспоминаниях его секретаря Элзи Годд.

…Кипучая жизнь студии неизменно начиналась ранним утром. Ровно в девять часов все приготовления к съемкам должны были быть закончены.

Сразу по приходе в студию Чаплин собирал исполнителей и своих ассистентов. Он рассказывал им во всех деталях об очередной сцене снимаемого фильма, объяснял каждому артисту его роль. Не довольствуясь этим, Чаплин сам поочередно исполнял все роли — мужские и женские — перед участниками труппы, чтобы те как можно лучше поняли его намерения. После того он приступал к репетиции, внимательно наблюдая за игрой каждого актера и сопровождая ее многочисленными замечаниями и дополнительными указаниями. Исполнителю отрицательной роли он говорил:

— Мне не надо обычного в кино изображения «злодея». Постарайтесь хорошенько понять, что вы — это парень, который, в сущности, недурной человек, но который абсолютно лишен каких-либо моральных правил. Не принимайте нарочито отталкивающего облика и, главное, не играйте!

Требуя глубокого проникновения и вживания актера в образ, режиссер стремился достичь искренности и убедительности игры. Он «натаскивал» актеров, отшлифовывал их игру до естественной правдивости. Если нужно, Чаплин терпеливо, не жалея времени, посвящал целые дни репетиции какого-нибудь маленького эпизода. Часто ему при этом приходила в голову новая мысль, и тогда он уже вносил необходимые изменения, спрашивал мнения окружающих, сравнивал, спорил, критиковал. Придя к убеждению, что все возможное сделано, и тщательно проверив костюмы и грим, он приступал к съемке. В этот момент с ним происходила полная перемена: вся прежняя озабоченность, деловитость исчезали, и всем он казался беззаботным весельчаком, который как бы шутя, импровизируя создавал интересные, смешные трюки. Мало-помалу он заражал своим настроением всех остальных актеров. И хотя трудно было бы найти более взыскательного руководителя, чем Чаплин, вряд ли кто-либо другой умел так расположить к себе сотрудников и внушить им большую преданность делу. Одна пожилая и опытная артистка— не постоянный член труппы, а случайная участница очередной съемки— покинула чаплиновскую студию со словами: «Он так терпелив, так снисходителен и прежде всего — так не похож на других…»

Чаплин умел поддерживать у всего коллектива творческий энтузиазм, без которого немыслимо было бы создание ни одного его фильма. В самом деле, чего стоили бы без него все бесконечные репетиции, досъемки и замены уже полностью готовых сцен? Какого терпения могло бы хватить без него на многократное повторение одного и того же эпизода, когда из 600–900 метров отснятых вариантов избирался всего лишь один,

длиной в несколько десятков метров?..

Готовый фильм Чаплин нередко показывал впервые в каком-нибудь кинотеатре Лос-Анджелеса без всяких предварительных оповещений. Это давало ему возможность проверить производимое картиной впечатление на неподготовленной публике. Подобные просмотры представляли собой разведку в полном смысле этого слова. Чаплин внимательно следил, как реагировали зрители, и делал для себя соответствующие выводы. Как-то он вернулся в студию чрезвычайно расстроенный— один кусок фильма не дал ожидаемого эффекта. «Мальчишки не смеялись», — сказал он и занялся переделкой этого эпизода.

По свидетельству Элзи Годд, в часы, когда Чаплин позволял себе отдых, он становился весел, даже ребячлив. Он был общителен, любил людей, всегда готов был прийти к ним на помощь, особенно беднякам. На прогулке его часто встречали в окружении малышей. Но отдыхал Чаплин мало. Он снимался с утра до вечера, а если не снимался, то писал. У него всегда бывал в руках карандаш — даже ночью лежал рядом. Как только появлялась идея или сюжетная канва нового фильма, Чаплин тут же ее записывал (сценариев короткометражных комедий он никогда не писал). Его записная книжка испещрена каракулями-значками, которые, кроме него, никто не в состоянии был расшифровать.

Однако конструктивные идеи не всегда приходили в голову легко и своевременно. Тогда начинался период поисков. Если он затягивался и что-нибудь не ладилось, Чаплин уединялся, проводя дни в размышлениях, а ночи в мучительной бессоннице. Иногда он уезжал за город, на остров Каталину, где жил по нескольку дней, занимаясь рыбной ловлей и отдаваясь своим мыслям.

«Нельзя гадать, когда придет вдохновение, — заметит он несколько позже в статье «Вдохновение». — Надо как бы пробивать ему дорогу, как будто вас прижали спиной к стене и вы вынуждены драться. Я думаю, что прежде всего необходимо испытывать творческое горение».

Первоначальный замысел фильма возникал у Чаплина обычно от будничных впечатлений. Так, по его признанию, вид пожарной части, взбудораженной сигналом тревоги, подал ему мысль о комической картине «Пожарный». Движущийся эскалатор в большом магазине послужил толчком к созданию фильма «Контролер универмага».

Даже самые мелкие жизненные происшествия Чаплин использовал часто как основу для отдельных сцен, эпизодов. В одной из своих статей он вспомнил о следующем случае. Как-то,

сидя в ресторане, он заметил невдалеке от себя мужчину, который ни с того ни с сего вдруг начал ему улыбаться и делать приветственные знаки. Чаплин подумал, что он просто хочет проявить в отношении него любезность, и ответил вежливой улыбкой. Однако оказалось, что он неправильно понял незнакомца— тот дал это ясно понять, скорчив недовольную мину. Через минуту он снова заулыбался, глядя в его сторону. Когда же Чаплин приветливо поклонился ему, он неожиданно нахмурил брови. Так продолжалось довольно долго, и Чаплин никак не мог понять, почему он то улыбается, то хмурится. Наконец он обернулся, и тут только увидел, что незнакомец флиртовал с хорошенькой девушкой, сидевшей как раз позади него. Эта ошибка заставила его расхохотаться. А когда несколько месяцев спустя представилась возможность ввести подобную сцену в картину «Лечение», Чаплин это с успехом сделал. (Позднее с еще большим успехом он использовал подобную ситуацию в фильме «Золотая лихорадка».)

Но жизнь не всегда преподносит даже самому наблюдательному художнику готовые, созревшие плоды. В своей работе Чаплин, естественно, и не рассчитывал только на них. Поистине неиссякаемое богатство творческого воображения и фантазии пришлось ему проявить, чтобы подарить миру те тысячи разнообразных комедийных находок, которыми искрятся его произведения.

Однако и в своей фантазии он никогда не отрывался от жизни.

— Я беру из жизни какой-нибудь серьезный сюжет и извлекаю из него все комические эффекты, какие мне удается найти, — объяснил он как-то свой метод. — Например, я иду на концерт, где играет Падеревский. Рояль, торжественное собрание, величие психологического момента, когда маэстро выходит, садится, собирается начать…

Внезапно в глубокой тишине, предшествующей первым аккордам, я вижу (в воображении), как табурет обрушивается и маэстро падает самым постыдным образом. Это — отправной момент инцидента для фильма. Затем идет его обработка… Предположим, что я — Падеревский. Я выхожу, кланяюсь публике величаво, с достоинством, но, вдруг поскользнувшись, с трудом удерживаюсь перед роялем. Табурет обрушивается в тот момент, когда я начинаю исполнять самую патетическую часть. Мне дают детский стул, на который нагромоздили толстенные книги. Я принимаю вдохновенный вид Падеревского и так сильно ударяю по клавиатуре, что они взлетают в воздух…

«Я беру из жизни какой-нибудь серьезный сюжет и извлекаю

из него все комические эффекты…». В этих словах — ключ ко всей чаплиновской технологии комедийных приемов и трюков. Подробно расшифровал он ее в своей статье «Над чем смеется публика», написанной в 1918 году и приоткрывающей дверь в его творческую лабораторию. Этой статьей Чаплин внес крупный вклад в разработку теории комического, и потому она представляет особый интерес.

Характерно, что автор лишь косвенно затрагивал здесь вопросы драматургии и режиссуры. Это вполне понятно: для короткометражного комического фильма они не имели решающего значения. Лишенная развернутого сюжета, короткометражная картина держалась почти исключительно на актере. Не случайно Чаплин подробно описывал здесь основные приемы именно своего актерского мастерства.

Первое. «Прежде всего я стараюсь предстать перед зрителями в качестве человека, который попал в неловкое положение. Зрелище унесенной ветром шляпы не смешно само по себе. Смешно другое — видеть, как ее владелец бежит за ней следом с развевающимися по ветру волосами и фалдами своей одежды. Таким образом, для того чтобы человек, прогуливающийся по улице, мог вызвать смех, надо поставить его в необычное положение. Всякая комическая ситуация строится на этом».

Иначе говоря, для создания комического эффекта Чаплин использовал простые явления реальной жизни, представленные лишь в неожиданном, выпадающем из нормы, а потому смешном освещении. Для усиления комического эффекта им применялась, как правило, гиперболизация, подчеркивание этого нарушения привычной нормы. Так поступали и поступают эксцентрики всех времен и всех народов. Но Чаплина даже в этом отличало высокое мастерство.

Можно вспомнить в этой связи сцену ужина в «Графе». Мнимый граф Чарли попал там в затруднительное положение. Когда перед ним положили большой кусок арбуза, он по неведению атаковал его без ножа и вилки. Как и следовало ожидать, выгрызать мякоть арбуза вскоре стало неудобно. Острые и жесткие края корки залезали даже в уши. Чтобы избежать этого, Чарли подвязал щеки салфеткой. Это действие уже смешно — ведь куда проще было разрезать или разломить кусок арбуза. Но оно повлекло за собой и вторичный комический эффект: с подвязанной салфеткой вокруг головы Чарли приобрел вид человека, страдающего от зубной боли.

Портновский подмастерье, впервые попавший в «светское» общество и не умеющий вести себя за столом, — ситуация, таящая в себе самой богатый материал для смешных находок.

Актер комической Мака Сеннета нагромоздил бы здесь гору разбитой посуды, запрудил комнату супом и увенчал бы всю картину парой проломленных черепов своих сотрапезников. Для Чаплина оказалось достаточно всего лишь одной салфетки, чтобы вызвать у зрителей куда более интенсивный, а главное, осмысленный смех. Перестав играть «в разрушение», как он делал это сам в кистоуновских и других подражательных фильмах, Чаплин стал строить свои трюки на тщательно продуманных действиях. Эти действия имели под собой психологическую, а часто и социальную основу.

Второе. «Еще более комичным кажется нам человек, попавший в смешное положение, но отказывающийся признать это и упорно старающийся сохранить свое достоинство. Лучшим примером тому является подвыпивший субъект, которого выдают и его речь и походка, но который пытается убедить всех, что он абсолютно трезв. Он куда забавнее человека, который отнюдь не скрывает своего состояния и мало беспокоится о том, заметят его окружающие или нет. Изображение на сцене пьяного человека бывает особенно удачным именно в сочетании с его попытками сохранить чувство достоинства, и режиссеры давно поняли комичность таких попыток.

Вот почему все мои фильмы основаны на том, что я постоянно попадаю в самые смешные положения и в то же время с отчаянной серьезностью стараюсь производить впечатление самого обычного маленького джентльмена. Вот почему, в какое бы смешное положение я ни попал, первая моя забота— подобрать с земли тросточку, надеть котелок и поправить галстук, даже если я, скажем, при падении сильно ушиб голову. Эффективность этого приема для меня настолько бесспорна, что я применяю его не только в отношении себя, но и других действующих лиц».

Если сцена ужина в «Графе», несмотря на скромность использованных актером комедийных средств, построена на комическом преувеличении, то прием, о котором говорит здесь Чаплин, может быть назван комическим преуменьшением. О важном значении этого приема в чаплиновской актерской технике свидетельствует хотя бы тот факт, что на нем, по существу, целиком построен кинофильм «В час ночи». Актер создавал комизм ситуации тем, что его персонаж старается внешне преуменьшить степень своего опьянения, хотя в попытках сохранить манеры поведения трезвого человека он постоянно вступает в битву с самыми обычными вещами.

Прекрасным примером может послужить и более поздняя короткометражная картина — «День получки». Чаплин показывал

в ней безрадостную жизнь рабочего, пропивающего со своими товарищами заработанные тяжелым трудом деньги. Значительная часть комических ситуаций и трюков связана здесь с возвращением пьяного Чарли домой. Он, конечно, пытается держаться «на высоте», тем более что дома его ждет строгая жена. Однако, несмотря на все попытки сохранить свое достоинство, он и его собутыльники выдают себя на каждом шагу. Тут и тросточка, используемая под проливным дождем вместо зонтика, и фургон торговца сосисками, принятый Чарли за трамвай: с непринужденным видом он вскакивает в него и хватается за свисающую на веревке колбасу, как держатся за ремень в трамвае. Попав наконец домой, он ступает робко и осторожно, но это не спасает его. Чарли скрывается от проснувшейся жены в ванной комнате. Положив в ванну, где лежит замоченное белье, подушку, он укладывается спать, а чтобы согреться, открывает кран с горячей водой…

День получки

В других фильмах трезвый Чарли столь же тщетно старался держаться «на высоте» и делал вид, будто все обстоит прекрасно в этом лучшем из миров. В «Праздном классе» его выгоняли из аристократического дома, куда он попал по недоразумению; тогда он вынимал из кармана часы, смотрел на них и уходил с

видом человека, спешащего по делу. Как благовоспитанный джентльмен, Чарли пытался сохранить и демонстрировать свою выдержку, достоинство, корректность во всех, даже самых неподходящих обстоятельствах. Иногда и пинок, полученный пониже спины, не мог заставить его забыть о вежливости. Ловко возвратив удар и приготовившись пуститься наутек, он привычным жестом приподнимал на прощание котелок.

Во всех невероятных и парадоксальных положениях, построенных на комическом преувеличении или преуменьшении, Чаплин играл с неподражаемой серьезностью. В непринужденной естественности, с какой Чарли сражался с куском арбуза или укладывался спать в ванну, и скрывается особая сила воздействия подобных комических сцен.

Праздный класс

Третье. «Я стремлюсь всегда быть экономным. Этим я хочу сказать, что если какое-либо одно действие может вызвать два отдельных взрыва смеха, то оно гораздо ценнее, чем два отдельных действия, ведущих к тому же результату. В фильме «Искатель приключений» мне удалось, например, этого добиться… Я сижу на балконе и вместе с молоденькой девушкой ем мороженое. Этажом ниже сидит дама, полная,

респектабельная, хорошо одетая. И вот, когда я ем мороженое, целая ложка его вдруг падает мне на брюки, скользит по ним и скатывается сверху прямо на шею даме. Первый взрыв смеха вызывает моя собственная неловкость; второй, и гораздо более сильный, является результатом того, что мороженое падает на шею даме, которая вскакивает и начинает громко вопить. Одно-единственное действие поставило в смешное положение двух лиц и вызвало два взрыва смеха».

Экономия материала, приводящая к усилению эффекта, нередко достигалась Чаплином и благодаря использованию принципа повторяемости комических положений. Отдельные сцены, эпизоды, поступки обыгрывались тогда в фильме дважды или трижды, причем их эффект каждый раз усиливался комическим параллелизмом.

В созданной непосредственно перед «дерзкими» фильмами сатирической комедии «Тихая улица» у стены дома, прямо на голой земле, скорчившись, спит безработный Чарли. Его будит хоровое пение, доносящееся изнутри дома. Он поднимается по ступенькам и попадает на молитвенное собрание Армии спасения. Ему суют молитвенник, который он услужливо подносит к глазкам грудного младенца, лежащего на руках у соседки. После окончания молитвы Чарли видит красивую молодую девушку, служащую в миссии. Все расходятся, остаются только священник и девушка, которые начинают наставлять новичка Чарли на путь праведный. Красота девушки делает свое дело: Чарли обещает устроиться на работу и даже вытаскивает из своих широченных штанов кружку с денежными пожертвованиями, которую успел каким-то образом стянуть.

Чтобы сдержать свое слово, Чарли соглашается пойти на работу даже в полицию. Чаплин перенес место действия комедии в Англию, ибо появление его в роли ненавистного «копа» могло лишить Чарли симпатий американской демократической аудитории. Облаченного в мундир «бобби» (прозвище английского полицейского) Чарли отправляют блюсти порядок на Тихую улицу. Название ее совсем не соответствует тому, что там в действительности происходит. Насмешница судьба приготовила для полицейского-малютки трущобы, где свирепствует банда громил. Эта банда только что расправилась с целой дюжиной полицейских. При дележе добычи главарь ее — настоящий Голиаф по росту и силе — разогнал всех соучастников. Из-за углов домов и подворотен то справа, то слева поочередно появляются крадущиеся люди, не оставившие надежду одержать верх над своим главарем. Но стоит тому лишь повернуться, как все в страхе исчезают. Так повторяется несколько раз, и зрителям

запоминается невзрачная, жалкая улица с грозной и торжествующей фигурой силача посреди нее.

Вот сюда-то и направляется Чарли. По дороге какой-то нахал осмеливается над ним надсмеяться. Ловким ударом дубинки крошечный полицейский сваливает его с ног. Прибыв на место, он сталкивается нос к носу с громилой. Чарли отвлекает его внимание от своей особы и сзади изо всех сил наносит ему удар по голове той же дубинкой. Но бандит в ответ лишь лениво почесывает в ухе, а затем начинает демонстрировать перед новым полицейским свою силу. С легкостью он сгибает железный столб газового фонаря. Бедный Чарли объят ужасом, но не теряет сообразительности. Вспрыгнув на плечи великану, он засовывает его голову внутрь фонаря и открывает газовый вентиль. Одурманенный светильным газом, Голиаф валится без сознания.

Чарли с гордостью расхаживает по улице. Из-за углов домов и подворотен снова показываются люди, исчезающие в страхе теперь уже от малейшего угрожающего движения Чарли. В кадре та же знакомая зрителям картина с одним лишь изменением: посередине улицы стоит вместо силача Чарли. Маленькая победоносная фигурка здесь смешна сама по себе; она смешна вдвойне благодаря комическому параллелизму с предшествовавшей сценой.

Вскоре очнувшийся бандит снова доставляет полицейскому массу неприятностей. При этом страдает не только Чарли, но и белокурая девушка из миссии, в которую он влюблен. Погони и драки чередуются в бешеном темпе, и в конце концов хитроумный Чарли окончательно побеждает своего врага, свалив со второго этажа ему на голову чугунную печку. В финале вновь показана знакомая улица, по которой мимо величественного «бобби» проходят ее обитатели. Шествие замыкает Голиаф: как и все, он почтительно приветствует Чарли и со смиренным видом вместе с супругой направляется в молитвенный дом. Ироничность концовки, высмеивающей религиозное и обывательское ханжество, подчеркивается повторением декораций. В самом деле, ведь в знакомых зрителям трущобах, вновь возникших перед их глазами на экране, не произошло никаких изменений. И умиротворенный громила и Чарли в роли полицейского под руку с прекрасной девушкой вызывают здесь смех, ибо не могут восприниматься иначе чем насмешка. Как верно отметил Л. Трауберг в уже упоминавшейся книге «Мир наизнанку», ни в одной ленте Мака Сеннета не было «такой беспощадной издевки решительно над всем обиходом «тихих улиц».

Тихая улица

Неоднократное повторение сцен, положений и даже образов (роли полицейских и проповедников исполняли одни и те же актеры, переодетые лишь в другую одежду) не только служило в этом фильме целям экономии материала и усиления комических эффектов, но и помогало художнику раскрыть свой сатирический замысел.

Четвертое. «Часто я пользуюсь любовью публики к контрастам… Общеизвестно, что люди любят борьбу между добром и злом, богатым и бедным, счастливцем и неудачником, что им нравится в одно и то же время смеяться и плакать. Контраст представляет интерес для зрителей, и поэтому я постоянно к нему прибегаю. Если меня, скажем, преследует полицейский, то он неизменно оказывается неуклюжим и неловким, тогда как я, проскальзывая у него между ног, кажусь легким и проворным… Я никогда не забываю создать также контраст между комичностью того или иного инцидента и неизменной серьезностью моих манер».

Прием контраста наиболее типичен для Чаплина. Ему часто подчинены декорации, аксессуары, мизансцены, освещение, выбор точек съемки. Им же в значительной мере был обусловлен подбор и тучных актеров на вторые мужские, а иногда и женские роли (артисты Мак Суэйн (Амбруаз), Роско Арбэкль (Фатти), Бад Джеймисон, Шарлотта Мино, Эрик Кемпбелл, Генри Бергман, Том

Уилсон и другие). Все второстепенные персонажи фильмов не отличались сложностью характеристики, их внешние данные чаще всего были призваны способствовать созданию образа постоянного антипода Чаплина— настоящего Голиафа по сравнению с ним, олицетворяющего враждебное герою общество и принимающего облик то полицейского, то хозяина, то боксера, то злодея, то фермера. Той же задаче контрастного противопоставления служил выбор героини, представлявшей собой живое воплощение некого идеала красоты, чистоты и доброты, который подчеркивал уродливость, грязь и безжалостность действительности, показываемой в фильмах. (С 1915 по 1923 год роль героини неизменно играла актриса Эдна Первиенс.)

Излюбленным приемом Чаплина являлось комическое обыгрывание контраста, несоответствия между назначением того или иного предмета и его использованием. Чарли чистил ботинки зубной пастой («Ночь напролет»); будил спящего работника ударом молотка и поливал деревья из маленькой лейки («Бродяга»); чистил ногти концом трости («Граф»); вскрывал будильник как консервную банку («Лавка ростовщика»); закусывал стельками своих башмаков и ковырял в зубах граммофонной иглой («На плечо!»); засовывал больному в рот вместо градусника часы («Солнечная сторона») и т. д. и т. п.

Наряду с внешними, зримыми контрастами Чаплин все чаще использовал моральные и психологические контрасты. Они проникали в художественную ткань самого главного персонажа, становились одним из отличительных средств его воздействия на зрителя. Например, в «Солнечной стороне» Чарли-батрак распевал перед своей возлюбленной бравурную арию Тореадора, но стоило появиться отцу девушки, как он в испуге ретировался. В «Тихой улице» Чарли-полицейский, призванный стоять на страже закона, сам крал у торговца продукты для бедной женщины. Такого рода контрасты в значительной степени помогали Чаплину углублять характер играемого им персонажа.

Несколько реже он прибегал к контрастному противопоставлению действительной сущности героя и той сюжетной роли, которую он играл в фильме. «Герой — не тот, за кого его принимают» — это традиционный прием театральной комедии; достаточно вспомнить связанные с ним комические эффекты в «Тартюфе», «Мнимом больном» Мольера или «Ревизоре» Гоголя. В лучших короткометражных комедиях, где не производились коренные изменения в содержании маски Чарли, олицетворявшего маленького человека капиталистического мира, Чаплин вынужденно ограничил себя в выборе вариаций этой

благодатной темы. Но когда он брался за нее, то создавал один из самых привлекательных в мировом искусстве типов обманщика, вольного или невольного самозванца («Бегство в автомобиле», «Ринк», «Граф», а из более поздних фильмов — «Праздный класс» и «Пилигрим»; иные вариации того же приема появятся в полнометражных картинах «Огни большого города» и «Великий диктатор»).

Приведенные примеры уже говорят о том месте, какое занимало в чаплиновском творчестве использование контрастов. Иногда даже целые картины строились на них, как, например, та же «Тихая улица»: линия великана бандита и маленького полицейского; противопоставление мрачной действительности и светлой мечты героя, связанной с его любовью к белокурой девушке; тема убогой, нищенской жизни городской бедноты и религиозного ханжества и т. д.

Пятое. «Такое же значение, как контрасту, я придаю неожиданному. Я не строю сюжетную основу фильма на неожиданностях, но стараюсь добиться этого эффекта отдельными поступками… Если, например, по моему убеждению, публика ожидает, что я сейчас пойду пешком, то я внезапно вскакиваю в экипаж. Если я хочу привлечь к себе внимание какого-нибудь человека, то, вместо того чтобы позвать его или хлопнуть по плечу, я просовываю трость под его руку и вежливо притягиваю к себе. Мне доставляет особое удовольствие представить себе, чего ждут от меня в данном случае зрители, и обмануть эти ожидания. Один из моих фильмов — «Иммигрант» — начинается с того, что я стою, перевесившись за борт корабля, и зрителям видны только моя спина и конвульсивно подергивающиеся плечи. Естественно, создается впечатление, что у меня приступ морской болезни. Если бы эта догадка зрителей подтвердилась, то я совершил бы грубейшую ошибку. Но они были введены мною в заблуждение. Выпрямившись, я вытаскиваю рыбу, и публика понимает, что у меня нет никакой морской болезни, а я просто развлекаюсь рыбной ловлей. Эта хорошо подготовленная неожиданность вызывает громкий смех».

Эффектом неожиданности Чаплин пользовался столь же часто, как и приемом контраста. В картине «За кулисами экрана» реквизитор Чарли перетаскивал стулья; нанизав их спинками на руку и повернув вверх ножками, он неожиданно становился похож на дикобраза. В «Тихой улице» он убегал от преследующего его громилы, однако все время неожиданно сталкивался с ним. В «Праздном классе» Чаплин с некоторыми изменениями повторил прием, использованный в «Иммигранте»: Чарли стоял спиной к зрителям, и его плечи конвульсивно тряслись, как от рыданий, но

вот герой оборачивался — и оказывалось, что он всего лишь взбалтывал коктейль. Подобными эксцентрическими поступками, которые нарушали привычную или ожидаемую последовательность событий, а потому вызывали смех, полны все чаплиновские картины.

Иногда эффект неожиданности усиливался приемом искусственной затяжки действия, когда развязка эпизода, вот-вот готовая наступить, вновь и вновь отодвигалась, все более накаляя обстановку. В конце же концов все разрешалось не так, как ожидалось зрителями. Еще в раннем фильме «Эти муки любви» один из противников Чарли забавлялся тем, что сталкивал его в воду, но в последний момент удерживал; это повторялось несколько раз, как вдруг благодаря ловкому движению Чарли в воду летел сам обидчик. Куда более яркий пример такого же приема давал фильм «Иммигрант». Чарли, приехавший в Америку и не имеющий ни гроша в кармане, ищет способа утолить нестерпимый голод. Неожиданно он находит на тротуаре монету. Обрадованный Чарли засовывает ее в карман, откуда она тут же выскальзывает через дырку. Не заметив этого, Чарли заходит в ресторан и заказывает еду. Он видит невдалеке от себя сидящую в одиночестве девушку, за которой ухаживал на пароходе во время переезда через Атлантику. Чарли приглашает ее за свой столик и тоже заказывает ей завтрак. Пока они едят, здоровенные официанты вышвыривают из ресторана одного из посетителей, который не смог уплатить по счету. Напуганный Чарли опускает руку в карман и обнаруживает пропажу своей монеты. Зрители ждут, что ему придется еще хуже, чем незадачливому посетителю, — он должен платить за двоих, а у девушки тоже нет ни цента. На помощь герою приходит счастливый случай: официант роняет на пол полученную им от какого-то старого бродяги монету, которая подкатывается к самой ноге Чарли. Герой наступает на спасительный кружочек ногой и, выбрав подходящую минуту, поднимает его. С независимым видом он расплачивается с официантом. Тот давно уже подозрительно поглядывал на Чарли. Поэтому он прежде всего пробует монету зубами. Так и есть, она фальшивая! Рассвирепевший официант уже готовится к жестокой расправе, как вдруг к столику Чарли подсаживается художник, ищущий натурщиков для своей новой картины. Солидность художника заставляет официанта оставить пока Чарли в покое. После окончания деловых переговоров художник собирается уплатить по счету Чарли, но чувство собственного достоинства не позволяет тому сразу же согласиться. Художник чересчур быстро дает себя уговорить и рассчитывается только за себя. На сей раз положение несчастного

героя совсем уж безнадежно. К нему приближается страшный официант с угрожающим выражением лица. И тут, в самый последний момент, испуганный и растерянный взгляд Чарли падает на монету, оставленную на столе художником в качестве чаевых официанту. Этой монеты оказывается достаточно, чтобы расплатиться. Чарли вместе с девушкой благополучно уходят из ресторана.

Шестое. «Всегда есть опасность пересолить в смешном. Смотря некоторые фильмы и пьесы, зрители так сильно и от души хохочут, что под конец выбиваются из сил. Уморить публику смехом — предел мечтаний многих актеров. Я же предпочитаю, так сказать, рассыпать смех по залу. Это гораздо лучше, чем непрерывающийся поток веселья… Больше всего я остерегаюсь, как бы не впасть в преувеличение или не слишком нажать на какую-нибудь частность. Легче всего убить смех преувеличением. Если я буду, предположим, слишком обыгрывать свою походку, если я чересчур резко опрокину своего партнера или вообще допущу какое-либо излишество, то фильм от этого ничего не выиграет».

Обе опасности, подстерегающие актера-комика, о которых говорил Чаплин, тесно связаны с одним и тем же драгоценным качеством — чувством меры. Почти все картины Чаплина поражали точной соразмерностью тех или иных приемов, искусной сменой ритмов, настроений, эмоциональных красок. Постепенно для него становилось законом чередование комических сцен с лирическими, или драматическими, или даже трагическими. Конечно, главная цель такого сочетания крылась неизмеримо глубже — и о ней будет идти речь в свое время, — но подчас чередование различно эмоционально окрашенных сцен, эпизодов вызывалось именно заботой о том, чтобы «не пересолить в смешном», «не убить смех преувеличением».

Принципы комической игры Чаплина, его приемы необычайно многообразны и, конечно, не исчерпываются теми, которые он выделил в своей статье «Над чем смеется публика». Именно о Чаплине чаще всего говорят, что он сумел извлечь экстракт из всех классических способов вызывать смех. Но более подробное ознакомление со всем их разнообразием не является здесь необходимым. Важнее проследить хотя бы в общих чертах характер той эволюции, которую эти приемы претерпевали.

Чаплин — человек, выступавший по крайней мере в трех творческих амплуа. В кистоуновских и в некоторых более поздних короткометражных комедиях он и как актер, и как кинодраматург, и как режиссер стремился, используя его собственные слова, извлекать из серьезного смешное. Это было

только зарождение, первый этап чаплиновского комедийного искусства. Место подлинной эксцентрики, несущей в себе идейное содержание, занимала еще простая клоунада. Фильмы строились по схемам, столь распространенным в комической Мака Сеннета. Приемы игры являлись самоцелью, а все остальное призвано было мотивировать их демонстрацию. И хотя нельзя было не смеяться, видя, как Чаплин уморительно бегал, падал и выкидывал неожиданные трюки с вещами, однако после такого смеха в душе зрителя ничего не оставалось. Это было еще не настоящее комедийное искусство, а преддверие его.

Как мы уже видели, Чаплин быстро понял принципиальную разницу между бездумной клоунадой и подлинным искусством эксцентрики. В лучших короткометражных комедиях, особенно в «дерзких» фильмах, он как сценарист все смелее вкладывал серьезное содержание в самую эксцентрическую форму. Это неизбежно влекло за собой изменения и в актерском исполнении. Если прежде его комизм ограничивался внешним жестом, то позже жест стал играть подчиненную роль, приобретая все более тесную связь с каким-нибудь психологическим замыслом. Он становился тем жестом, который Алексей Толстой называл ключом к пониманию человека, к переселению в него.

По мере того как Чаплин-драматург ставил своей задачей извлекать из смешного серьезное, Чаплин-актер и режиссер стремился придавать определенную направленность всем своим приемам и отдельным трюкам. О том, какова эта направленность, он указывал сам в той же статье «Над чем смеется публика», когда писал о социальных основах своего комедийного мастерства:

«Простая публика — и эту истину надо усвоить прежде всего — особенно бывает довольна, когда с богатыми приключаются всякие неприятности. Если бы я, скажем, уронил мороженое на шею какой-нибудь бедной горничной, то это вызвало бы не смех, а сочувствие к ней… А когда мороженое падает на шею богатой даме, публика считает, что так, мол, ей и надо».

Свои мысли по этому поводу Чаплин развивал неоднократно в беседах с людьми, посещавшими его студию. В книге «Эгон Эрвин Киш имеет честь представить вам американский рай» имеются следующие примечательные строки:

«Все разговоры с Чаплином вертелись всегда вокруг одного и того же: сочетания эстетического и социального моментов в фильме. Он, воплотивший в своей игре такое сочетание, чуть ли не отвергнутый обществом за свой радикализм и «большевизм», постоянно высказывает по этому поводу сомнения, — может быть, в порядке дискуссии, может быть, из желания услышать от своих посетителей новые аргументы в пользу этой идеи, может быть,

зараженный атмосферой Голливуда.

— Если бы все было так просто, как мы этого хотим! Возьмите По, моего любимого автора! Я никогда не мог найти у него, как страстно я ни искал, и тени любви к обездоленным!»

Сочетание эстетических и социальных моментов неизбежно налагало свой отпечаток на чаплиновское киноискусство. Если технология приемов оставалась, как правило, той же самой, то направленность их становилась другой. Приемы игры и режиссуры начали служить не одной лишь непосредственной цели вызвать комический эффект, но одновременно и задаче выявления скрытого смысла этого эффекта.

Все большую смысловую нагрузку приобретала вещь — непременный и активный участник немого кино вообще и чаплиновских комедий в частности. А в первых кадрах, с сейфом, и в финальном эпизоде, с метлой, в фильме «Банк» значение вещи было поднято до символа. Правда, в выпущенной год спустя картине «Ринк» Чаплин вновь обыграл сцену с укладкой одежды — на сей раз не в сейф, а в печную духовку (Чарли выступал здесь в роли официанта в ресторане). Этот эпизод тоже вызывал смех, но и только, ибо он не нес в себе никакого подтекста.

Такого рода случаи не единичны и говорят о тех трудностях, в преодолении которых художник обретал свое искусство. Следует отметить, что Чаплин вообще довольно широко и безбоязненно повторял в различных фильмах одни и те же приемы и трюки, не говоря уже о жестах. Подаваемые каждый раз в новом освещении, они, за некоторым исключением (вроде случая с картиной «Ринк»), вполне оправдывали свое повторение тем новым смыслом, той направленностью, которую при этом приобретали.

Несмотря на внимание к деталям, мелкое и частное у Чаплина не заслоняло главного. В конечном счете любой его прием — будь то комическое преувеличение или комическое преуменьшение, игра на контрастах или игра с вещами — служил одним из средств создания образа героя и образа окружающей его действительности. Причем оба этих основных образа чаплиновских произведений неизменно противопоставлялись, находились в контрасте друг с другом. В картине «День получки», например, применение одного несложного приема, создающего эффект неожиданности, помогает одновременно проникновению в характер героя и противопоставлению последнего действительности. И разрешено все это с помощью одного лишь цветка: Чарли опаздывал на работу, подрядчик с суровым видом поджидал его; зритель уверен, что провинившийся Чарли будет всячески перед ним извиняться и оправдываться, но тот

неожиданно и с самым доброжелательным вредом преподносит своему начальнику белую лилию. С максимальной экономией средств Чаплин сумел противопоставить здесь непосредственность, наивность характера и поведения героя окружающей действительности.

Этот маленький пример еще раз свидетельствует о мудрости чаплиновского искусства, о его простоте и жизненности (столь отличной от чисто трюковой комедии Мюнхгаузена экрана — Мака Сеннета), о необыкновенной наблюдательности художника.

ДВА ФИНАЛА («Малыш», «Пилигрим»)

Смех весь излетает из светлой природы человека.
Н. В. Гоголь

Прекрасным примером созревшего искусства Чаплина может послужить его первый многочастевый фильм — киноповесть «Малыш» (1921). В этом фильме имеется уже развернутый сюжет, перипетии которого предоставили Чаплину возможность шире, чем короткометражные картины, использовать многие приемы своего мастерства, а значит, еще больше обогатить свою актерскую игру и характер своего героя.

Один из вводных титров фильма: «Ее единственным грехом было материнство» — уже бил по предрассудкам и несправедливости, царящим в буржуазном обществе. В нескольких эпизодах Чаплин раскрывает эту драматическую основу произведения. Молодая и бедная женщина скитается по улицам Лондона с незаконнорожденным младенцем на руках. Тяжесть ее доли передается изображением фигуры Христа, несущего на Голгофу свой крест. Проходя мимо церкви, она оказывается свидетельницей свадьбы какой-то красивой юной девушки с богатым старцем. Выпавшая из рук новобрачной лилия — символ невинности растаптывается башмаком самодовольного и торжествующего старика мужа. Несчастная мать, которая избрала для себя иной путь и предпочла, видимо, любовь расчету, вынуждена все же— если не из-за себя, то из-за своего ребенка — склониться перед могущественной силой, правящей этим миром. Чтобы хоть как-нибудь обеспечить сыну будущее, она решает навсегда расстаться с ним и подкидывает его в чей-то роскошный автомобиль. По иронии судьбы этот автомобиль угоняют воры, и, когда раскаявшаяся в своем поступке мать возвращается за ребенком, ей уже не удается найти никаких следов…

Завязки подобного характера не знала прежде ни одна

кинокомедия. Но Чаплин уже многими своими короткометражными фильмами сделал заявки на создание смешанного жанра комедии-драмы. По сути дела, все годы своей самостоятельной работы в кино он не переставал, используя выражение Александра Блока, «дышать горным воздухом трагедии». Недаром сам Чаплин так часто говорил и писал о родстве слез и смеха, о том, что «трагедия и комедия в действительности нераздельны». Глубоко трагический подтекст некоторых короткометражных картин (вспомним тот же «Банк» или «Собачью жизнь») неизбежно придавал им соответствующую интонацию, окраску. Такого рода фильмы лишь относительно можно назвать комическими, — скорее, это были маленькие трагикомедии. Смех и клоунада в отдельных эпизодах, комические развязки последних не заглушали звучания основного драматического лейтмотива, не снижали значения завершающего финала.

В «Малыше» Чаплин разрабатывает свои давнишние заявки смелее — хотя, может быть, и несколько прямолинейнее, — чем прежде. Работая над картиной, он говорил, что хочет сделать серьезную вещь, которая за комическими и шутливыми эпизодами скрывала бы иронию и сатиру и вызывала бы сострадание. Как мы увидим дальше, этой цели он добился вполне, но благодаря чувству меры все же избежал опасности превращения комедии в мелодраму.

Комедийное начало входит в фильм с первых же кадров появления чаплиновского героя. Чарли бредет по какой-то невзрачной улице. Как часто и прежде, он беззаботен, благодушен, весь в плену своих иллюзорных надежд. С верхних этажей прямо ему на голову сыплется мусор. Чарли отряхивается и принимает полную достоинства осанку, смешно контрастирующую с его жалкими лохмотьями. Вслед за первым всплеском смеха в зрительном зале следует второй: Чаплин, вновь прибегнувший к излюбленному приему контраста (на сей раз между назначением предмета и его использованием), вытаскивает из кармана «портсигар», каковым оказывается жестяная коробка из-под сардин, и с независимым видом джентльмена закуривает жалкий окурок, подобранный где-то на тротуаре.

Так Чаплин переводит драматическую завязку фильма в комедийно-гротесковый план, искусно создав эмоциональный контраст на протяжении всего нескольких кадров. Одновременно весь первый эпизод с Чарли служит как бы экспозицией, которая вводит зрителей в атмосферу жизни героя и знакомит с его характером.

Внимание Чарли привлекает детский плач. Возле мусорного ящика он видит подкидыша, которого оставили воры, укравшие роскошный автомобиль. Чарли поднимает ребенка и безуспешно пытается пристроить его в чужую детскую коляску. Не зная, что делать с найденышем, он решает снова положить его возле мусорного ящика, но появившийся полицейский не спускает с него подозрительных глаз. Нет ничего опаснее объяснений с представителями власти; поэтому Чарли выбирает из двух зол меньшее — забирает подкидыша с собой и несет его в свою каморку на чердаке. Там он подвязывает веревки к четырем концам пеленки и подвешивает эту своеобразную люльку к низкому потолку. Сбоку вместо соски прикрепляется кофейник с водой. Чарли превращается в няньку, и сквозь его смешные эксцентрические поступки просвечивает заботливость и неловкая мужская нежность.

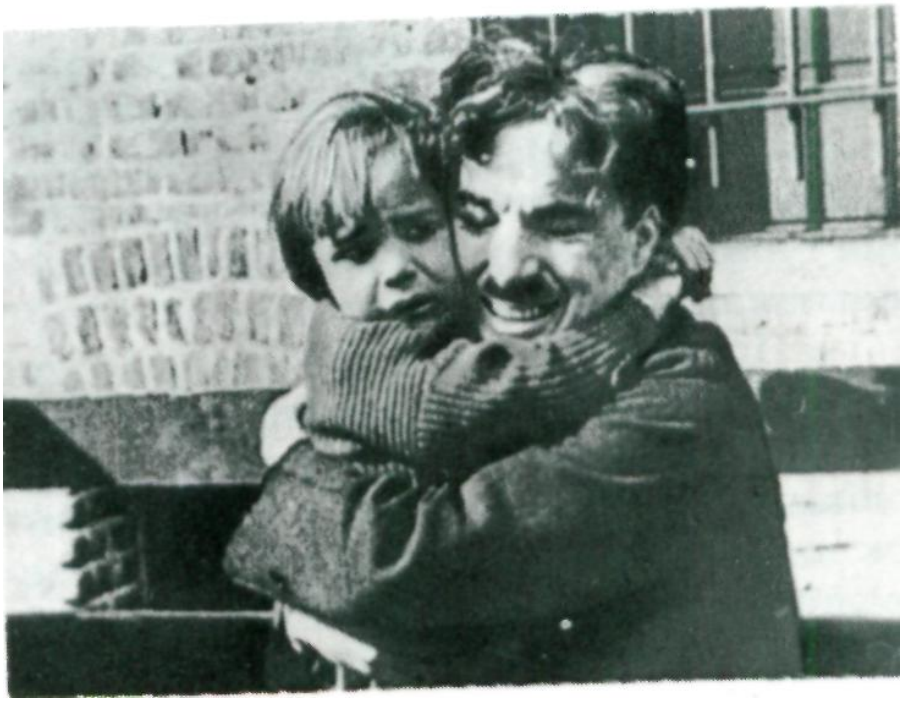
…Проходит несколько лет. Малыш помогает своему приемному отцу, ставшему стекольщиком, зарабатывать деньги: он бросает из-за угла камни в окна и улепетывает, а появляющийся вслед за ним Чарли находит для себя работу. Проходящий мимо полицейский видит проделки малыша, но тому вместе с Чарли удается благополучно удрать.

Дома у них создан своеобразный семейный уют. Они поочередно выполняют немудреные хозяйственные обязанности. Комичность сцены, когда Чарли нежится в постели, а малыш жарит лепешки, усиливается смысловой параллелью с предшествующей. Перед тем как отпустить мальчика гулять, его приемный отец проверяет чистоту его рук и головы, вытирает ему шею тряпкой такими движениями, какими чистильщик обуви наводит блеск бархоткой.

На экране возникают роскошные апартаменты знаменитой актрисы, контрастирующие с убогой мансардой Чарли. Некогда безвестная и нищая молодая женщина — мать малыша — добилась славы, богатства, всеобщего поклонения. Она едет на бал, где встречается со своим бывшим возлюбленным, ставшим крупным художником. В его сердце вновь вспыхивает любовь, но он тщетно пытается вымолить прощение. В этой сцене Чаплин снова прибегает к аллегории: на экране неожиданно появляется изображение книги, на которой большими буквами написано слово «Прошлое». Невидимая рука перелистывает книгу и открывает страницу с надписью «Раскаяние».

Показательно, что подобные приемы Чаплин-сценарист и режиссер использует лишь в драматических сценах, причем в тех, в которых не участвует Чарли. Они, по-видимому, были навеяны влиянием Гриффита — можно вспомнить, например, его

«колыбель человечества», которую раскачивала актриса Лилиан Гиш в «Нетерпимости» при переходах от одного исторического эпизода к другому. Их применение обусловливалось еще неуверенностью художника в новой для него области, законодательницей в которой оставалась в те времена гриффитовская школа драмы. К чести Чаплина надо отметить, что в будущем он станет тщательно избегать всяческих подражаний и, в частности, раз и навсегда откажется от условной аллегории. Как в своих лучших комедиях он сумел полностью преодолеть штампы Мака Сеннета, так в первой же своей «чистой» драме, «Парижанка», он избавится от всяких следов влияния Гриффита, встанет на путь самостоятельных художественных поисков и решений, на путь новаторства. Что касается «Малыша», то подражательные приемы, несмотря на свою немногочисленность, все же вносили в него элемент досадной разностильности. Чужеродность их произведению подчеркивается дальнейшим, типично чаплиновским развитием действия.



Малыш

Характерна в этом отношении сцена драки малыша с каким-то завистливым мальчишкой, который отнял у него игрушку. Хотя малыш чуть ли не вдвое ниже зачинщика, он все же одерживает

победу. В толпе, окружившей дерущихся, находится и Чарли, который бурно переживает перипетии боя. Неожиданно к нему подходит рослый детина, старший брат побитого мальчишки, и говорит, что мальчуганы должны сразиться еще раз. Если малыш снова победит, то силач отколотит за это Чарли. Малыш вновь берет верх в драке, и разъяренный детина кидается на Чарли. Тот ловко увертывается, и страшный кулак обрушивается на каменную стену. Стена разваливается. (Этот эпизод, как и последующий, напоминает о не менее гиперболизированной демонстрации силы такого же Голиафа в «Тихой улице».) Силач продолжает преследовать Чарли, но снова промахивается и попадает в фонарный столб, который гнется, как картонный. Дерущихся пытаются помирить, но теперь уже Чарли рвется в бой и лупит врага кирпичом по голове. Как и многие другие сцены фильма, драка мальчиков и драка взрослых построены на комическом параллелизме.

Не менее показательна сцена борьбы Чарли с агентом общества покровительства беспризорным детям, который хочет забрать малыша в приют. Чарли, не желающий примириться с такой вопиющей несправедливостью, мчится наперерез автомобилю прямо по крышам, прыгает в него сверху и выкидывает врага. Автомобиль останавливается у здания приюта. Шофер оборачивается и видит Чарли, радостно обнимающего и целующего малыша. Их взгляды встречаются. Зрители ждут, что герой, как всегда, поспешит сейчас убежать вместе с мальчиком. Но из затемнения показывается улепетывающий со всех ног шофер, а Чарли улюлюкает ему вслед. Этот эпизод раскрывает новые черты, приобретенные Чарли. В то же время он вызывает смех благодаря созданному эффекту неожиданности.

В конце концов малыш попадает к своей матери, которая долгое время вела усиленные поиски сына. Чарли, у которого хозяин ночлежного дома выкрал мальчугана, тщетно ищет его по всему городу. Убитый горем и измученный, он возвращается домой, где засыпает прямо на пороге. Ему снится рай. Те же городские трущобы, те же полицейские, тот же страшный силач… Только поверх обычного платья на всех надеты белые хитоны с крыльями сзади — они ведь полагаются ангелам. В раю, как и в жизни, полицейские преследует несчастного Чарли. Но тот уже не проскальзывает между его ног, а взлетает вверх, и полицейский сам оказывается между ногами Чарли. В этой сатирической сцене Чаплин приемом повторности и параллелизма действия достигает уже не только комического, но и драматического эффекта. Как чудовищна действительность, лишающая героя способности даже мечтать! Все помыслы его ограничены

желанием восторжествовать над своим извечным врагом, заставить его хоть раз поменяться местами с маленьким человеком…

Сновидения Чарли прерывает тот же полицейский. Он ведет его в дом артистки, где Чарли встречается с малышом и «наконец находит свое счастье», как гласит заключительный титр.

Финал картины откровенно мелодраматичен. Тем не менее нельзя недооценивать огромное значение фильма. Оно состоит хотя бы уже в том, что в своей первой большой повести о пасынках буржуазного общества Чаплин утверждает необходимость их борьбы за свое счастье. Его герой здесь мужественно сражается с многочисленными врагами за своего малыша, за справедливость в человеческих отношениях. Чарли еще не приобрел социальной активности, но от встреч с жизнью и от борьбы за свое счастье он не уклоняется. И Чаплин правдиво показывает жестокие последствия столкновений героя с действительностью, что сохраняет драматический подтекст и в комедийной ткани произведения, придавая ему известное стилевое единство.

Пожалуй, ни один другой чаплиновский фильм нельзя назвать более автобиографичным, чем «Малыш». В короткометражных комедиях также встречалось много персонажей и событий, соотносимых с биографией художника, с его детскими и юношескими годами. Например, трущобы из «Тихой улицы» или «Собачьей жизни» и их обитатели почти с фотографической точностью воспроизводили обстановку лондонского Ист-энда. Однако в «Малыше» неизмеримо больше непосредственно пережитого и выстраданного. Самый образ ребенка, в старой фуфайке, мешковатых штанишках на подтяжках и огромной кепке со сломанным козырьком, воссоздает нам облик маленького кокни Чарли, питавшегося отбросами рынка и спавшего на скамейке в парке. В фильме роль малыша исполнял пятилетний Джекки Куган, ставший после этого одной из популярнейших мировых кинознаменитостей. Куган во всем подражает взрослому Чарли — копирует его жесты и манеры, повторяет его трюки, — что в еще большей мере создает впечатление слитности, внутреннего единства двух образов: он как бы сам Чарли в миниатюре.

Обстановка, быт, общая атмосфера мансарды доходного дома или убогой ночлежки воскрешают другие картины и образы из того же далекого детства: мансарду в Лэмбете, где жило семейство Чаплин, и ночлежный дом на Честер-стрит, который не раз предоставлял Чарли и его брату Сиднею жесткую, грязную кровать в дни их бродяжничества, когда мать находилась в

больнице. В сцене, где у Чарли отнимают малыша, чтобы отправить в детский приют, автор воспроизвел еще один эпизод из собственного детства: отправку малолетних братьев Чаплин в страшный Хэнуэллский приют, напоминавший тюрьму для малолетних преступников. Не случайно в этой сцене расставания артист достиг особенно высокого драматического напряжения.

Доминирующее лирико-драматическое начало делает «Малыша» важной вехой в развитии чаплиновского искусства. Тем более что оно сочеталось в нем с глубоким оптимизмом. Этот оптимизм создается прежде всего жизнелюбием, дееспособностью и энергией главного героя.

Счастливая мелодраматическая развязка призвана была усилить общее оптимистическое звучание фильма. Но объективно она оказалась ложной, противоречащей смыслу начальных кадров и всех драматических сцен, в которых выявлялись жестокие последствия столкновений Чарли с жизнью.

Счастливые концовки таких предшествовавших фильмов, как «Лавка ростовщика», «За кулисами экрана», «Тихая улица», «Собачья жизнь», «На плечо!», преследовали лишь откровенно комический эффект или были тонкой пародией и сатирой. Финал «Иммигранта», где бездомный Чарли в мрачный и дождливый день вступает в брак с нищей девушкой, вряд ли мог быть назван счастливым — в нем было больше грусти. Из других короткометражных комедий счастливую развязку имел «Скиталец» (1916), который по своей тематике, драматизму и поэтичности во многом перекликается с «Малышом», а в некоторых деталях и с более поздней картиной — «Огни большого города».

В «Скитальце» Чаплин создал трогательный образ бродяжки-скрипача, который спасает от злого цыгана беззащитную девушку, выкраденную еще ребенком из родной семьи. Он берет на себя заботу о ней, но девушка предпочитает ему красивого художника. Страдания влюбленного Чарли, его ревность и горечь разочарования придают многим кадрам комедии драматическую окраску. По портрету девушки, написанному художником, одна богатая дама узнает в ней свою давно пропавшую дочь. Она приезжает за ней и увозит с собой в автомобиле. Чарли, оставшийся вновь одиноким, с тоской смотрит им вслед. Неожиданно автомобиль возвращается, и девушка усаживает в него обезумевшего от радости Чарли.

За время, прошедшее между появлением на экране «Скитальца» и «Малыша», Чаплин выпустил большое количество произведений, которые более непримиримо критиковали и высмеивали устои, нравы и мораль буржуазного общества. И все

же, несмотря на это, оба фильма, с их благополучными финалами, свидетельствовали о том, что в те годы Чаплин еще не расстался бесповоротно с некоторыми иллюзиями. Это как нельзя лучше объясняет известную непоследовательность в развитии чаплиновского творчества.

Открыть полностью глаза на окружающий мир заставят киномастера знаменательные события 30-х годов. Не случайно именно тогда будут созданы шедевры его творчества («Огни большого города», «Новые времена», «Великий диктатор») — художественное мастерство комедиографа, достигшее к тому времени своего расцвета, будет сочетаться с проницательной мыслью социолога, политика, философа.

Однако часть своих иллюзий Чаплин порастеряет еще раньше. Он снимал «Малыша» до своей поездки в послевоенную Европу: в августе 1921 года артист неожиданно для сотрудников по студии отправился в путешествие. По возвращении он описал его в небольшой книжке «Моя поездка за границу». На первых страницах ее Чаплин с горечью замечает, что только его близкие друзья «знают, что значат семь лет беспрестанной трепки нервов», понимают, как сильно он нуждается в отдыхе.

Именно перед отплытием Чаплина в Европу американские газетчики усиленно интересовались его «большевистскими» убеждениями. Полный достоинства ответ артиста вызвал настоящую бурю негодования в правой прессе, объявившей его «сознавшимся коммунистом».

По прибытии в Англию европейские корреспонденты засыпали Чаплина новым градом вопросов. И среди них — снова:

— Вы большевик?

— Что вы думаете о Ленине?

И Чаплин отвечает:

— Это совершенно замечательный человек, апостол подлинно новой идеи.

— Верите ли вы в русскую революцию и в ее будущее?

— Я вам уже сказал: политикой я не занимаюсь.

За эти пытки настоящего «допроса с пристрастием» Чаплин был вознагражден сторицей восторженной встречей, оказанной ему лондонцами.

«…Это — Англия, и я влюблен в каждый клочок ее… Я с трудом продвигаюсь в толпе, запрудившей вокзал… Отовсюду доносятся приветственные крики… Я чувствую, что меня по-настоящему, горячо любят. Что я такое сделал? Заслуживаю ли я хоть частицу этой любви?»

Чаплин потихоньку удрал из роскошного отеля и поехал в родной Кеннингтон. Он без устали ходил по нищему и

невзрачному Ист-энду, смотрел на мрачные серые и красные дома, улыбался им своей печальной улыбкой как старым друзьям.

«Боже мой! Кто это стоит на мосту? Старый слепой нищий!.. Я видел его здесь, когда еще был пятилетним мальчиком. И тогда он стоял так же — спиной к стене, по которой струится грязная, сальная вода.

На нем та же старая одежда, только еще более истлевшая от времени, то же самое выражение в незрячих глазах, которое пугало меня, когда я был мальчиком. Все то же самое, но только все кажется еще более ветхим и жалким…

Как все это грустно! Этот старик— олицетворение бедности в ее наихудшей форме; он впал в полную апатию, которая приходит, когда потеряна всякая надежда. Как грустно…

На улицах встречается много накрашенных женщин; многие из них под руку с кавалерами, другие — в поисках кавалеров. У некоторых мужчин нет одной руки; у многих из них на груди различные знаки военного отличия. Эти молодые люди — красноречивое свидетельство войны со всеми ее последствиями. Тут же нам попадаются бродяги и немощные нищие. Все это производит на меня удручающее впечатление. Какую грустную картину являет собой Лондон! Повсюду люди с усталыми, измученными лицами после четырехлетней войны!

…За первые три дня моего пребывания в Лондоне я получил 73 тысячи писем… Я получал письма, адресованные просто Чарли Чаплину, «Королю Чарли», «Королю смеха»; на некоторых был нарисован помятый котелок; на других изображены мои башмаки и тросточка; в некоторых торчало белое перо и задавался вопрос, чем я занимался во время войны… Были также письма, в которых выражалась благодарность за ту радость, какую я доставил их авторам. Такие я получал буквально тысячами. Один молодой солдат прислал мне четыре медали, полученные им в мировой войне. Он объяснял, что посылает их мне, так как я никогда не был вознагражден должным образом. Его собственная роль была так ничтожна, а моя — так велика, что он решил переслать мне свой военный крест, полковые и прочие знаки отличия, так как я имел больше прав на них».

Во время своего пребывания в Англии Чаплин встречался с рядом интересных людей, в частности с писателем Гербертом Уэллсом, которого подробно расспрашивал о совершенной им поездке в Советскую Россию и о встрече с В. И. Лениным.

Из Англии Чаплин отправился во Францию. Жизнь послевоенного Парижа, этого «города-шедевра», нашла для него воплощение в образе старухи нищенки, сидевшей на ступеньках церкви и скрывавшей свои страдания за улыбкой.

Глубокие мысли пробудила в нем поездка в Германию.

«Германия прекрасна. Она стремится опровергнуть войну. Повсюду люди заполняют поля, пашут, лихорадочно работают. Мужчины, женщины и дети — все за работой. Перед ними стоит великая задача восстановления и переустройства. Великий народ, сбитый с правильного пути неизвестно кем, неизвестно для чего.

…По ночам улицы темны и мрачны, и именно ночью особенно чувствуются результаты войны и поражения… В самом центре города мы встречаем множество калек с мрачными, горестными лицами. У них такой вид, будто они дорого заплатили за что-то и ничего не получили взамен».

Много, очень много горя и несчастья повидал Чаплин на разоренных войной дорогах Европы. Люди, сами дома и улицы европейских столиц, казалось, кричали о варварском бессердечии этого жестокого мира, о полном его политическом и социальном неустройстве. И записи, завершающие путевой дневник художника, мало напоминают по своему настроению благодушный финал «Малыша». Но самые последние строки были пронизаны бодростью и творческим горением:

«Мысленно оглядываясь на свое путешествие, я нахожу его очень ценным, и предстоящая мне работа тоже кажется очень ценной. Если я смогу вызвать улыбку на усталых лицах своих соотечественников, если я понял и впитал в себя все, что интересует и мучает всех тех простых людей, с которыми я сталкивался, если я почерпнул хотя бы капельку вдохновения от тех интересных лиц, с которыми я встречался, — тогда мое путешествие даст прекрасные плоды, и я весь горю желанием поскорее вернуться к работе, чтобы отплатить за него».

Можно не сомневаться, что простые люди во всех странах света — его благодарные зрители — от всей души желали своему любимому артисту полного успеха в его благородном деле.

По возвращении в Соединенные Штаты Чаплин, однако, не сразу поехал в Голливуд, а задержался ненадолго в Нью-Йорке и добился разрешения посетить знаменитую тюрьму штата Нью-Йорк — Синг-Синг. Во всех уголках земного шара идет об этой тюрьме дурная слава, и Чаплин решил лично познакомиться с ней. Уж если изучать изнанку буржуазного мира, то делать это до конца!

Действительность превзошла все его самые мрачные ожидания. Об этом говорят взволнованные записи:

«Огромное серое каменное здание тюрьмы кажется мне позором всей нашей современной цивилизации. Гигантское серое чудовище с тысячью алчных глаз… Заключенные в серых рубашках… Все кажутся стариками— дети, вдовы, матери.

Молодость исчезла с их лиц, страдание наложило на них свою неизгладимую печать.

…Камеры, в которых содержатся заключенные, старого типа; построены они каким-нибудь извергом или безумцем. Ни один архитектор не мог бы соорудить таких камер для человеческих существ. Ненависть, невежество и глупость воздвигли стены этих ужасных камер. Я в них сошел бы с ума.

…Доктор говорит мне, что только некоторые из них — настоящие преступники. Большинство же стало правонарушителями в силу различных жизненных обстоятельств.

…Камера смерти. Она отвратительна… Я больше не могу, скорей отсюда на свежий воздух!»

Возвращаясь домой после посещения тюрьмы, Чаплин не мог, конечно, и предположить, что его собственная киностудия на авеню Ла Бреа, вблизи живописного Сансет-булвар, станет для него вскоре местом добровольного заточения, что он будет вынужден даже бежать из нее, бежать вообще из Голливуда и скрываться в Нью-Йорке.

Хотя первые раскаты грозы, нависшей над головой артиста, уже прогремели в годы войны, тяжелые предчувствия не омрачали по его возвращении в Голливуд знакомый горизонт. Тем более что беспредельная лазурная гладь Тихого океана, спокойствие и величие снежных горных вершин, вольные просторы раскинувшейся к юго-западу великой прерии делали немыслимыми какие-либо аналогии или сравнения. Да и сама киностолица, со своими эвкалиптовыми и пальмовыми аллеями, разностильными, но веселыми виллами и сверкающими под яркими лучами солнца стеклянными крышами громадных кинофабрик, была, казалось, прямым антиподом страшного ада Синг-Синга. Лишь спустя несколько лет Чаплин в полную меру узнает, насколько обманчива привлекательная внешность Голливуда, какими ядовитыми испарениями насыщен его субтропический климат — не менее опасными, чем сырость казематов. Чаплин убедится в этом — как, впрочем, и многие другие. Пока же он, преисполненный творческих планов, с удвоенной энергией принялся за любимую работу в своей студии.

В одном из первых яге фильмов, созданных после возвращения, «Пилигриме» (1923), его герой Чарли предстал в роли беглого каторжника из Синг-Синга. Это гневное обвинение мещанской и ханжеской Америки превосходит все прежде созданное Чаплином по своему художественному мастерству и реалистическому звучанию.

Сатирическая заостренность «Пилигрима» находилась в резком противоречии с направлениями, господствовавшими в то

время в голливудском кино. После окончания войны, в 1918 году, там еще больше разрослась развлекательная тематика, сочетавшаяся с религиозным ханжеством, и усилилось преклонение перед могуществом денег, в которых зрители приучались видеть единственный смысл человеческой жизни. Голливуд с особой силой занялся пропагандой «американизма», прославлением «сильной личности» — «self made man» («человека, который сделал сам себя»). На все лады популяризировалась ложь о том, что в «свободной, демократической» Америке каждый «сильный человек может стать миллионером», что «любой ребенок может быть в будущем президентом».

Рекламно-плакатный образ «стопроцентного американца», равно как и наивно-сусальный образ «гармоничной Америки», был заимствован Голливудом из арсеналов американского литературного течения конца XIX столетия, получившего название школы «неясного реализма». При наличии некоторых реалистических и даже осторожных критических тенденций эта школа, фальсифицируя действительность, занималась изображением «процветающей» Америки, рассуждениями об исключительности ее пути, распространением расистских теорий о «наибольшей пригодности американцев к господству», эстетским любованием «силой», отличалась лицемерным человеколюбием и мещанским сентиментальничанием. Комплексом всех этих идей и воодушевлялся Голливуд. От «неясного реализма» он перенял также незыблемость идеализирующих буржуазное общество счастливых финалов своих фильмов.

Теми же истоками питался Голливуд и в пропаганде «несокрушимого американского оптимизма», идейные основы которого столь тесно связаны с образом «стопроцентного американца». Одним из наиболее популярных киносимволов стал в этом отношении образ, созданный выходцем из школы Гриффита, обаятельным, улыбающимся, честолюбивым и агрессивным Дугласом Фэрбенксом. Ни при каких обстоятельствах не терял он присутствия духа, непоколебимо веря в силу своего кулака, своей шпаги и своей фортуны. Даже когда Фэрбенкс играл роль англичанина Робина Гуда, француза Д'Артаньяна, мексиканца Зорро или багдадского вора, он неизменно оставался все тем же идеальным янки при дворе иностранного короля.

Пилигрим

Чарльз Чаплин, заглянувший в сокрытые от дневного света закоулки и подворотни буржуазного мира, создал в «Пилигриме», сам, может быть, не думая об этом, совсем иную разновидность «стопроцентного американца». Несомненное преимущество его героя состояло уже в том, что он не сошел со страниц романов и не вышел из средневековых или столь же романтичных современных легенд. Образ Чарли из «Пилигрима» впитал в себя некоторые существенные и типические черты простого американца. Его эксцентричная внешняя маска и порой смешные поступки не принижают эти черты, а служат психологическим контрастом, подчеркивают их. Что касается социального лица героя, то не вина этого простого американца, что жизнь привела его в Синг-Синг.

Но герой Чаплина не собирается мириться со своей судьбой. Фильм начинается с бегства его из тюрьмы. Чарли облачается в одежду пастора, стащив ее у купающегося священнослужителя, и уезжает в далекий провинциальный городок. Там как раз ждут приезда проповедника, и беглого каторжника принимают за него.

В первый (кстати, и в последний) раз чаплиновского героя в этой картине приветствует даже представитель власти — шериф. Случай улыбнулся Чарли, но это бывает так редко, что он долго не может поверить в удачу. Мнимого пастора провожают в церковь, где он должен произнести проповедь. Досадное осложнение, но Чарли быстро находит тему. Эта тема особенно близка ему, неудачнику и отщепенцу: борьба слабого с сильным, борьба Давида с Голиафом, неравная борьба маленького, простого человека с могущественным обществом. Чарли с драматической экспрессией изображает ее, пользуясь всем красноречием своей мимики и всей выразительностью своих жестов. Почтенные члены религиозной общины, принадлежащие к одной из наиболее пуританских сект — пилигримам, поражены странной проповедью «пастора»; только какой-то мальчишка оценивает ее по достоинству и награждает Чарли аплодисментами, столь неуместными после проповеди. Признательный Чарли расшаркивается по-театральному, посылает прихожанам воздушные поцелуи и делает попытку забрать перед уходом церковную кружку в качестве гонорара. Почти против своей воли он попадает затем в гости в пуританский дом, хозяева которого предлагают ему традиционный чай с кексом и ночлег.

Чаепитие, сопровождающееся различными комичными положениями, завершается наконец уходом гостей. Но Чарли чувствует себя скверно, и не без оснований. Еще на улице его узнал сидевший вместе с ним в тюрьме грабитель. Решив воспользоваться обстоятельствами, бандит нагло проникает в дом

и представляется хозяйке в качестве старого друга «пастора». Чарли догадывается о его намерениях; благодарный за гостеприимство и плененный красотой хозяйской дочки, он преисполняется решимости помешать грабежу и вступает в борьбу с вором, но тому все же удается похитить все имевшиеся в доме деньги. «Я принесу их вам обратно», — говорит Чарли молодой девушке и убегает вслед за негодяем. В его отсутствие приходит шериф, получивший по телеграфу приметы беглого каторжника. Когда Чарли возвращается и, торжествующий, отдает девушке отобранные у вора деньги, шериф его арестовывает. Он отвозит Чарли к мексиканской границе. На той стороне американский закон не властен, но Чарли не догадывается перейти спасительный рубеж, несмотря на полную возможность этого. Тогда добрый шериф посылает его нарвать цветов на мексиканской земле, а сам отправляется на лошади обратно. Но Чарли — человек чести, хотя и был осужден за какой-то проступок. И он возвращается с цветами, догоняет всадника. Раздосадованный шериф отвешивает ему увесистый пинок и уезжает. Только тогда Чарли начинает понимать происходящее. Он переходит границу, но на мексиканской стороне происходит страшная перестрелка. Чарли бежит, и постепенно его фигурка теряется вдали, у самого горизонта. Он убегает по пограничной линии, одной ногой по одну сторону границы, другой — по другую. На одной стороне — буржуазный правопорядок, на другой— революция, участники которой в те времена подчас представлялись «маленькому человеку» Америки в облике каких-то бандитов [Можно вспомнить советскую комедию 1924 г. «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», высмеивавшую американскую пропаганду, которая приложила особые старания в этом направлении.].

«Как всегда, — писал Сергей Эйзенштейн в статье, посвященной творчеству Чаплина, — наиболее замечательной деталью, эпизодом или сценой в фильмах бывают те, которые, помимо всего прочего, служат образом или символом авторского метода, вытекающего из особенностей склада авторской индивидуальности.

Так и здесь… Последний кадр «Пилигрима»— почти что схема внутреннего характера героя; сквозная схема всех конфликтов всех его фильмов, сводимых к одной и той же ситуации: график метода, которым он достигает своих удивительных эффектов.

Убег в диафрагму — почти что символ безысходности… Тем более что мы прочитываем эту драму шире, как драму «маленького человека» в условиях современного общества».

Картина клеймила общество, приведшее «маленького человека» к безысходности. Это общество сначала заключило его в тюрьму за проступок, совершенный, может быть, в отчаянии нужды, в муках голода — за ту же украденную сосиску в «Собачьей жизни». (Что Чарли не бандит, ясно даже шерифу, который поступился прямым своим долгом и отпустил его на волю.) Сбежав из тюрьмы, куда его несправедливо засадили, Чарли превратился в затравленного зайца. Автор с глубоким проникновением раскрывает взбудораженное и травмированное состояние его психики. Чарли ни на секунду не забывает, что он каторжник, по следу которого гонятся неумолимые стражи закона. Решетка железнодорожной кассы вызывает у него воспоминания о решетке тюремной камеры; купив билет на поезд, он по привычке залезает под вагон; здороваясь с шерифом, он протягивает ему обе руки, как для наручников; перед началом своей проповеди в церкви он сначала поднимает вверх руку, как это делают в суде, давая клятву; во время проповеди он пересчитывает сидящих на возвышении членов религиозной общины, поющих в хоре, — их оказывается ровно двенадцать, и они представляются Чарли присяжными…

Чаплин не останавливается на этом в своей критике буржуазного общества. Калеча жизнь людей, оно с ханжеским лицемерием не перестает твердить о боженьке. Художник создает галерею запоминающихся портретов, которые, несмотря на свою эпизодичность, кажутся перенесенными на экран прямо из заплесневелого мирка провинции. Все окружающие заражены ханжеством; один лишь Чарли — атеист и к церковной проповеди относится как к какому-то театральному спектаклю. Этот атеизм сразу делает его намного выше окружающих. Кроме того, самый факт превращения каторжника Чарли в «святого» пастора — весьма недвусмысленная параллель. Характерно, что комедия сначала и называлась «Пастор»— это в еще большей степени стирало грань между правонарушителем и церковнослужителем.

В фильме имелось немало пародийных кадров (например, высмеивались гангстерские «боевики» в сцене единоборства Чарли с бандитами в баре), а также были разбросаны детали, скрытый сатирический смысл которых мог быть полностью оценен лишь зрителями, знакомыми с бытом и нравами Соединенных Штатов. Так, в эпизоде проповеди мнимого пастора Чарли, где амвон превращается в своеобразные театральные подмостки, одновременно высмеивалось «нововведение» в церквах, устраивающих бесплатные ревю для заманивания прихожан. Неизменно вызывает смех сцена, где чаплиновский герой тщетно пытается воткнуть маленький флажок с

изображением звезд и полос в только что испеченный кекс. Его попытка оказывается тщетной, ибо под густым слоем крема находится мужской котелок, которым прикрыл кекс зашедший на кухню шаловливый мальчуган. Чарли ничего не знает про котелок, но зрители знают и потому смеются, когда видят неудачу с флажком. Однако содержание трюка этим не ограничивается — он имеет смысловой подтекст. Рядовой американец чуть ли не с пеленок воспитывается в особом преклонении перед государственным флагом США. Благодушный смех над желанием Чарли украсить даже домашнее кулинарное изделие флажком оказывается поэтому окрашенным язвительной насмешкой. (В комедиях Чаплина подобный же мотив встречался и прежде; в «Дне развлечений», например, показывались белые американцы, которых тошнит, и негры, обессиленные от страданий, на фоне длинных полотнищ со звездами и полосами— ими украшена палуба пароходика, совершающего увеселительную морскую прогулку.)

До «Пилигрима» американское кино не знало прежде ничего равного по дерзости социальных и политических нападок, по совершенству художественной формы и комедийной игры. Реакционные круги буквально взвыли от негодования, но чем сильнее неистовствовала печать, тем большим было признание заслуг художника со стороны широкого зрителя.

В финале «Пилигрима» Чаплин достиг наиболее яркого раскрытия трагической сущности комедийного образа своего героя. Справедливо расцененный С. Эйзенштейном как драма безысходности маленького человека в условиях буржуазного общества, этот финал несравненно больше, чем концовка «Малыша», соответствовал мировосприятию художника в начале 20-х годов. Лишь в «Новых временах», спустя пятнадцать лет, он впервые откроет в своем герое задатки бунтаря, не ведающего драмы безысходности. Впрочем, и сам маленький человек Америки к тому времени станет другим.

Показательно, что еще задолго до «Пилигрима», в картине «Бродяга», Чаплин как бы положил начало определенному типу фильмов, оказавшемуся в его творчестве наиболее устойчивым. Вспомним финал «Бродяги»: одинокий Чарли удаляется по бесконечной дороге, но он не позволяет грусти и разочарованию надолго овладеть своим сердцем. Концовка, некогда случайно найденная Чаплином в картине «Между двумя ливнями» — в одном из первых его кистоуновских фильмов, — использовалась здесь как сознательный и символический прием. Именно так стал заканчивать художник многие из своих короткометражных, а затем и полнометражных картин. За «Бродягой» шли «Полиция»,

«Граф», «Искатель приключений», «Праздный класс» и «Пилигрим», за ними последуют «Цирк» и «Новые времена». Все эти комедии завершались «открытым концом», open end, уходом героя в неизведанную даль — уходом, ставшим для Чаплина традиционным. И почти каждая такая концовка представляла собой не только своеобразный переход к будущему фильму, обещание автора продолжить рассказ о скитаниях Чарли, — она в значительной степени помогала художнику раскрыть суть образа героя. Неугасимая любовь маленького человека к жизни, его вера в будущее служили залогом того, что в конце концов он все же найдет свою дорогу.

Глава V. НОВАТОРСТВО МЕТОДА

ГЛАВА V

НОВАТОРСТВО МЕТОДА

Стремление Чаплина к совершенству было беспредельным

ДРАМАТИЧЕСКАЯ САТИРА («Парижанка»)

Чтобы выразить истинное

содержание, полезно попытаться выразить его как можно проще. И тогда, если есть такое содержание, оно предстанет в подлинном значении; если же его нет, то это будет видно из тумана, прикрывающего пустоту.

Академик А. Д. Александров

Комедия лирико-драматического плана «Малыш» и сатирическая комедия «Пилигрим» явились как бы этапами на пути к созданию одного из величайших произведений не только чаплиновского, но и всего мирового киноискусства — «Парижанки» (1923). Выпуск этого полнометражного фильма свидетельствовал помимо возросшего мастерства также о потребности художника обобщить свой жизненный и творческий опыт. И в том факте, что для обобщения этого опыта он избрал драматическую сатиру, нашло еще одно яркое проявление его стремление к «серьезному» жанру.

В беседе с корреспондентом журнала «Нью-Йорк уорлд», состоявшейся во время съемок «Парижанки», Чаплин сказал:

— В течение двух последних лет я неустанно искал новые методы постановки кинофильма, методы, которые удовлетворили бы меня и понравились публике. Я ставлю перед собой задачу в драматической форме раскрыть повседневную жизнь и заинтересовать публику не трюками, а изображением обычной действительности. Ведь жизнь в конечном счете банальна, но в повседневности проявляется и все то, что имеет вечное значение, все непреходящее, все великое. Вскрыть и показать это на экране — вот моя цель. Пора прекратить выпускать картины, в которых представлены стопроцентная добродетель или такое асе стопроцентное злодейство. На экране зло и добро должны переплетаться так, как они переплетаются в жизни, иначе не избежать ходульности, которую мы и видим теперь почти что во всех кинодрамах.

В «Парижанке» Чаплин решил дать цельную, психологически углубленную характеристику нравов и быта буржуазного общества. Сюжет фильма прост и непритязателен, даже трафаретен: это хорошо известная по классической литературе история купленной и загубленной женской жизни.

Помимо дамы парижского полусвета Мари Сент-Клер здесь действуют столь же традиционные богатый содержатель Пьер Ревель и бедный возлюбленный — художник Жан Милле. Состояние Пьера Ревеля открыло перед ним двери парламента и

ночных кабачков французской столицы. Он ценит в жизни только три вещи: хороший ужин, душистую сигару и красивую женщину. Бедность художника Жана Милле, недостаток мужества и неспособность противостоять условностям среды привели его к поражению в борьбе за возлюбленную. Внутренне одинокий, беспомощный и бесправный, измученный фальшью окружающего мира и оскорбленный в лучших чувствах, он кончает самоубийством.

Что касается героини Мари Сент-Клер, то она искренне любила молодого художника, но взаимное недоверие, проникшее во все слои общества, роковое переплетение мелких случайностей и предрассудки отняли у нее жениха. А тлетворная власть денег лишила ее принципов здоровой морали, что неизбежно привело к внутренней опустошенности. В результате Мари, некогда мечтавшая о собственной семье и всеобщем уважении, становится кокоткой, ценимой не более хорошего ужина и душистой сигары.

«Парижанка» — настоящий кинороман, даже с эпилогом и прологом. При этом необыкновенно тонкий, умный и социально правдивый кинороман. Он разбивал все принципы, все каноны буржуазной кинодрамы, и прежде всего традиции американской школы. До «Парижанки» американское кино фактически не поднималось выше мелодрамы с присущими ей преувеличением характеров, неестественно сгущенной эмоциональной окраской образов и событий.

Во вступительном титре «Парижанки», служащем обращением автора к публике, говорится: «Человечество состоит не из героев и предателей, а из простых мужчин и женщин». И персонажи фильма впервые в западной кинематографии перестали быть абстрактными выражениями добра и зла. По сути дела, в картине вообще не было привычных фигур «героя» и «злодея», а действовали и жили самые обыкновенные люди.

Героиня Мари не только не наделена традиционной добродетелью, но даже опускается до роли простой содержанки. Ни Лилиан Гит, ни Мэри Пикфорд, ни другие героини американского экрана не могли бы допустить и намека на нечто подобное. Более того, когда Мари Сент-Клер приходится делать выбор между прежним своим бедным возлюбленным, готовым на ней жениться, и богатым содержателем, который собирается жениться на другой и оставить ее лишь в качестве любовницы, то она колеблется и в конце концов отдает предпочтение второму: он по крайней мере не малодушен.

Богач Пьер Ревель не только бездельник, фат, циник, прожигатель жизни, но и остроумный, порой великодушный, всегда выдержанный, очень галантный человек, способный увлечь

женщину. Своей проницательностью, знанием жизни, корректностью и меланхоличной ироничностью он в некоторых сценах вызывает даже симпатии зрителей. Вполне естественно, что героиня не питает никакой ненависти к подобному «злодею».

Положительный герой Жан Милле в свою очередь не наделен никакими традиционными «героическими» чертами: он не только беден, но и не очень умен и талантлив, не только скромен, но и ненаходчив, не только не пленителен, но подчас и жалок. В конце фильма— опять-таки вопреки всем канонам западного кино — «герой» становится жертвой, а «злодей» торжествует победу. Поменяв их местами, а вернее, низведя обоих до уровня простых смертных, Чаплин вывел в сатирической драме — вслед за тем, как он это сделал в комедии, — не марионеток, а живых людей. Говоря о его новаторстве в этом отношении, французский кинорежиссер Рене Клер отмечал, что в «Парижанке» «впервые персонажи кинодрамы — это люди, а не дрессированные паяцы… Это настоящая революция в искусстве…».

И хотя все герои «Парижанки» — ничем не примечательные, простые люди, они в то же время необычайно яркие социальные типы. Для наиболее полного и глубокого их раскрытия Чаплин сознательно ограничил число действующих лиц: три главные роли (Мари Сент-Клер, Пьер Ревель и Жан Милле), три вторые роли (мать Жана и две подруги Мари), несколько эпизодических персонажей; кроме того, всего две массовки — танцы в ресторане и вечеринка в Латинском квартале. Сам Чаплин не играет в «Парижанке»: характер фильма заставил бы его расстаться со своей гротескной, стилизованной маской, к чему он в то время не был готов. Чаплин появляется здесь мимолетно лишь в эпизодической роли усатого носильщика на провинциальном вокзале.

Действующие лица фильма выглядят тем убедительнее и правдивее, что они наделены индивидуальными и запоминающимися характерами, раскрытыми в наиболее существенных своих чертах. Их личные чувства и помыслы в свою очередь используются для более многогранного освещения общего социального фона. Каждый образ представляет собой неотъемлемую часть целого ансамбля, без которой не была бы полна живописная картина нравов.

Чаплин всячески избегает какого-либо морализирования, даже выражения своих симпатий или антипатий. Любая индивидуальная судьба рассматривается им прежде всего как отражение общей картины социального целого. Поэтому в каждой такой судьбе видны или угадываются те общественные условия, которые превратили действующее лицо в то, чем оно является.

В трагическом конце Жана Милле нельзя обвинить ни его бывшую невесту Мари, ни его мать, ни даже богатого соперника Пьера Ревеля. Во всем, что случилось с героями, повинна сама система, самый уклад жизни, ее неустройство, ее предрассудки и жестокость. Скрытый, но истинный драматический конфликт происходит здесь не столько между героями, сколько между ними и окружающей их средой. Именно в сатирическом разоблачении этой среды художник достиг таких масштабов и глубины, что камерная драма поднялась до высот трагедии.

Чаплин проявил в «Парижанке» талант кинодраматурга и режиссера, не только остро чувствующего чудовищную несправедливость и пошлость буржуазного мира, но и способного к художественным и философским обобщениям большого плана, обличительная сила которых может быть сравнима только с лучшими классическими произведениями критического реализма. Кинороман «Парижанка» положил достойное начало чаплиновским обличительным полотнам, которые в своей совокупности образуют своеобразную «Человеческую комедию» XX века, — полотнам, включающим в себя «Огни большого города», «Новые времена», «Великий диктатор», «Мсье Верду», «Огни рампы» и «Король в Нью-Йорке».

Правда, Чаплин сам несколько снизил эффект своего замечательного фильма. Он перенес действие картины во Францию, изменил первоначальное ее название, «Общественное мнение», раскрывавшее идейный замысел, на более камерное и приемлемое для цензуры и прессы — «Парижанка». Помня, очевидно, о горьком опыте с комедией «Жизнь», он «привесил» также к фильму идиллический конец. (Это тем не менее не предотвратило запрещение «Парижанки» в пятнадцати штатах Америки.)

Несмотря на некоторые вынужденные уступки художника, огромное социально-общественное звучание картины все же несомненно. Как правильно отмечала французская критика тех лет («Ле хроник дю жур», декабрь, 1926 года), в «Парижанке» Чаплин «не пощадил ничего из человеческой подлости и глупости. Здесь все выведено наружу. Это величайшая пощечина обществу».

Но значение «Парижанки» не только в этом. Незадолго до ее выпуска Чаплин писал: «Парижанка» будет самой примечательной из всех моих работ. В этом жанре я являюсь новатором. Что бы ни ожидало мою картину — успех или провал, я считаю все же, что она будет своеобразной как по манере актерского исполнения, так и по развитию действия… В ней не будет сложных эффектов, будет только проявление человеческих страданий и радостей да

еще чувство юмора».

Чаплин с полным основанием говорил о своеобразии и новаторстве «Парижанки». Сама тема фильма, углубленная характеристика нравов, стремление воссоздать картину подлинной жизни требовали новых средств художественной выразительности. Для показа обычных, лишенных какой-либо мелодраматической аффектации человеческих чувств и стремлений нужны были соответственно средства простые и в то же время впечатляющие.

Несмотря на многочисленные попытки, внутренний мир человека в те времена оставался чаще всего закрытым для киноискусства. Известные тогда средства кинематографической выразительности с грехом пополам удовлетворяли требования авантюрно-приключенческой, любовно-приключенческой, любовно-сентиментальной или постановочной исторической мелодрамы. Они совершенно недостаточны были для создания подлинно психологической драмы, в центре которой находился бы человек со всеми его сложными переживаниями, а не сюжет, не внешний конфликт.

Фактически кинематограф знал в те годы единственное действенное средство передачи душевных переживаний героев — это мимическую игру на крупных планах. Но этого, естественно, было недостаточно. Гриффит и его последователи пытались найти новые технические возможности и художественные приемы. В известных пределах их обогатил опыт комических актеров.

Немая кинодрама была лишена самого могущественного средства выразительности — живой, звучащей человеческой речи со всем ее необозримым богатством интонаций. Поэтому для раскрытия образа, передачи мыслей и переживаний действующих лиц в ней постепенно все шире и продуманнее стали использоваться игра с вещами и предметами, лейтмотивность движений, служащая характеристикой персонажей, многозначительность жестов, контрасты трагического и смешного и т. д. Немая кинодрама во многом начала строиться на технике игры и приемах, которые давно были известны в искусстве пантомимы и перенесены затем, особенно успешно — Чаплином, в комический фильм. Последний не случайно называли «лабораторией изобретательности, выразительности и кинематографического мастерства».

Однако ни Гриффит и никто из его последователей не сумели по-настоящему использовать опыт комического фильма. Отдельные удачи (подлинно реалистические детали) не меняли общего характера царившего тогда мелодраматического штампа.

Лучшая драматическая актриса Гриффита Лилиан Гиш в своем стремлении воссоздать на экране правду жизни выходила иногда за рамки навязываемых ей искусственных и абстрактных схем. Но достигалось это ценой невероятных усилий и отнюдь не специфическими для кинематографа способами. Американский историк кино Альберт Пейн в своей книге о Лилиан Гиш приводит показательный в этом отношении пример, относящийся к ее игре в фильме «Сломанные побеги» (1919):

«Кульминационным моментом была знаменитая сцена в чулане— страшный эпизод, когда отец Люси вламывается в каморку, чтобы убить собственную дочь. На репетициях никто не мог заменить Лилиан. Она репетировала три дня и три ночи напролет почти без сна. Неудивительно поэтому, если истерический ужас, отразившийся на детском лице, был результатом не столько актерского мастерства, сколько подлинных переживаний. Говорят, что, когда снимался этот эпизод, перед студией собралась толпа и молча, со страхом прислушивалась к воплям Лилиан. Гриффит в продолжение всей съемки сидел потрясенный, не произнося ни слова».

Стремление к естественности, правдолюбию и убедительности кинематографического действия заставляло некоторых режиссеров сознательно ставить актера в такие условия работы, которые доводили бы его до необходимого психологического состояния, вызывали бы у него соответствующие реакции. Так, например, Эрих Штрогейм снимал финальные сцены «Алчности» (1923) в настоящей пустыне, подвергнув своих актеров подлинным мукам от жары и жажды и чуть не погубив некоторых из них. Подобные «натуралистические» методы свидетельствовали лишь о том, что в кинематографе не были еще найдены специфические образные средства, могущие дать художественный эквивалент человеческим переживаниям и чувствам.

Многие из таких новых средств вышли из «лаборатории изобретательности и выразительности» — комедийного фильма, первым мастером которого был Чарльз Чаплин. Недаром один из любителей афоризмов, французский художник Фернан Леже, заметил: «Искусство изобретать — это Чаплин, искусство подражать — это другие».

Было бы глубоко ошибочным считать, что новые для кинодрамы средства выразительности, продемонстрированные в «Парижанке», явились случайным, неожиданным открытием. Новаторство Чаплина в драматическом жанре было подготовлено всей предшествовавшей его девятилетней работой в области комедии, несмотря на всю экспрессивную условность ее формы.

Избегая, как правило, проторенных дорог, вечно в поисках новых приемов актерской игры, сценарной драматургии и кинорежиссуры, Чаплин чуть ли не каждым своим фильмом обогащал, двигал вперед киноискусство. Один из наиболее интересных примеров режиссерского новаторства Чаплина из фильма «На плечо!» привел венгерский писатель и теоретик кино Бела Балаш в своей книге «Искусство кино»:

«…Чаплин в роли солдата мировой войны. Он стоит вместе с другими в окопе и ждет приказания наступать.

Дрожа от страха, он неловко пытается создать видимость спокойной, обдуманной осанки. В волнении он разбивает карманное зеркальце, и от него отодвигаются его суеверные товарищи: на нем как бы печать беды. В узких окопах они не могут достаточно далеко отодвинуться от него, всего на два-три шага. Но аппарат такой медленной панорамой берет это расстояние, что превращает его в бесконечность. Робким полудвижением Чаплин тянется к своим товарищам, но кажется, что они очень далеко, потому что это движение длится долго — пока аппарат, следуя за взглядом Чаплина, переходит на его товарищей. Чаплин ощущает в этом расстоянии такую даль… «Неужели человек так одинок на этом свете?» — говорит его медленный взгляд». Мы уже видели прежде в кино, заключает Балаш, громадные пустыни, сфотографированную бесконечность. Но в маленьком пространстве еще никто не находился в таком одиночестве. Эти три шага пустоты вокруг Чарли превратились в огромную пустыню.

Приведенный пример показывает, как Чаплин в своих короткометражных комедиях, во многом не освобожденных еще от мюзик-холльной буффонады, искал и успешно находил средства, которые создавали необходимый художественный эквивалент глубоким переживаниям героя, раскрывали эти переживания в зримом образе.

Новые художественные средства, вводимые Чаплином, были кинематографичны по самой своей природе, их не могли подсказать ему ни театр, ни литература. Искать же их заставлял сам характер его искусства, стремление вложить в эксцентрическую форму комедии серьезное содержание. Покажи он в фильме «На плечо!» переживания Чарли непосредственно, «в лоб», скажем, одной мимической игрой на крупном плане, они не только потребовали бы дополнительных громоздких образных ассоциаций или метафор, но и вся сцена сильно поблекла бы в своей выразительности, а Чаплин из комедийного артиста превратился бы в мелодраматического. Максимум, что может позволить себе и в этом фильме и всегда в будущем Чаплин-

актер, чтобы выявить трагическую сущность образа играемого им героя, — это лаконичный жест, мимолетное движение, красноречивый взгляд. А затем он снова «возвращается» в свое амплуа эксцентрического комика, предоставив Чаплину-сценаристу или режиссеру задачу доведения до зрителей горького подтекста его клоунского смеха.

Конечно, создавая сатирическую драму «Парижанка», художник прибег к некоторым новым, не использованным им прежде средствам образной выразительности (например, метод отраженного показа действия). Но большая часть его драматургических и режиссерских приемов была нащупана еще в короткометражных комедиях.

Если попытаться разобраться в этих приемах, то окажется, что фильм почти целиком построен на мастерском использовании деталей, подчеркивающих и углубляющих игру актеров, а также на тончайших, тщательно рассчитанных контрастах и параллелях.

В синтетической полифонии чаплиновских фильмов всегда была велика роль использования детали — трюка, вещи, жеста и т. д. Это использование основывалось на знании психологии, тонком понимании человека и его отношений с окружающей средой. Впрочем, значение детали традиционно для комедийного произведения. Прав был Стендаль, говоря, что «нельзя вызвать смех при помощи общих положений; чтобы быть смешным, чтобы вызвать смех, нужны детали». Проникнув во все тайны смешного, избегая, как правило, проторенных дорог, Чаплин уже своими короткометражками часто обогащал, двигал вперед киноискусство.

Роль детали у Чаплина, и прежде всего — вещи, еще в 1925 году прекрасно обрисовал Карел Чапек: «Юмор Чаплина методичен, как аргументация университетского профессора; обстоятелен, как научный трактат; точен и выверен, как физический опыт. Его юмор, конечно, также проистекает из анархии и невезения; и у Чаплина, скажем, ветер может сорвать с головы котелок, но для него в этом атмосферном явлении лишь неоформленный зародыш комического, а не вся его соль; лишь повод к тому, чтобы досконально установить, что же именно происходит с котелком и с человеком, у которого он слетел с головы. И тут Чаплин с изумительной точностью первооткрывателя выявляет все психологическое и физическое богатство этого события, уясняет его логическое течение и фатальные возможности… Чаплин не из тех волшебников, которые способны вдохнуть жизнь в мертвые вещи. Он волшебник куда более могущественный, ибо способен вдохнуть в вещи вещность… В руках Чаплина вещи утрачивают свое

символическое, отвлеченное или, иначе говоря, традиционное состояние, становятся нагой и поразительной действительностью. Это и есть реалистическое открытие мира».

В первых кадрах пролога картины, где показывается жизнь обитателей французской провинции, дается столкновение героини Мари с ее суровым и упрямым отцом. Чаплин избавил актрису Эдну Первиенс, игравшую роль Мари, от мелодраматической экзальтации. Ей не нужно, подобно Лилиан Гиш, подвергать себя нечеловеческим мучениям, чтобы выразить переживания героини. Автор не ставит дочь и отца лицом к лицу, а передает их взаимоотношения почти исключительно с помощью деталей, через окружающую обстановку, через всю атмосферу действия.

…Сумерки, глухая улочка. Старый и мрачный дом, погруженный в темноту. В одном из окон мансарды неясно видна женская фигура. Аппарат проникает внутрь дома. Скромно обставленная комната. На застеленной кровати лежит раскрытый чемодан и в беспорядке разбросаны вещи. Мари выходит на площадку лестницы, запаливает лучинку от горящего там газового рожка, а затем с ее помощью зажигает газ у себя в комнате. Очевидно, молодая женщина из-за скаредности главы дома или в наказание за что-то лишена всего необходимого, даже спичек. Уточнение здесь не обязательно, зритель уже ощущает гнетущую атмосферу, в какой живет героиня. Это ощущение усиливается, когда на стене площадки лестницы появляется мрачная тень. Угрюмый старик в халате поднимается наверх. Враждебно посмотрев в сторону комнаты дочери, он подходит к ее двери. Мари, укладывающая чемодан, слышит его шаги и застывает без движения. Отец тоже прислушивается. Видимо, тишина его успокаивает. Старческая рука тянется к ключу, торчащему снаружи в замке, и поворачивает его. После этого отец медленно уходит. Мари в волнении устремляется к двери, пробует открыть ее, но она заперта.

Сцена производит сильное впечатление своим скрытым драматизмом. Мельчайшие детали, казалось бы, малозначительные поступки вызывают у зрителей определенные эмоции, которые позволяют проникнуть в переживания, психологию и намерения действующих лиц. С их помощью мысль автора без всякого разъяснения получает свое конкретное выражение.

Мари все-таки удается вырваться из заточения. Она вылезает через окно к поджидающему ее на улице Жану Милле, и они уходят. Отец это слышит, притаившись у входной двери. Он снова поднимается наверх, запирает окно в комнате дочери, затем

возвращается и запирает также входную дверь, возле которой висит портрет женщины, задрапированный траурным крепом. Старик выходит из кадра, и трижды, наплывами, все крупнее и крупнее, дается тот же портрет. Очевидно, это мать Мари. Настойчивый показ портрета в траурной рамке заставляет подумать, что именно ее смерть повлекла за собой нарушение согласия в семье, вызвала столкновение различных характеров отца и дочери.

Возвращающиеся Мари и Жан подходят к дому. Из их разговора зрители узнают, что они собираются уехать в Париж и там пожениться. Вышедший на стук старик отказывается впустить дочь. «Твой спутник предоставит тебе кровать на ночь», — бросает он оскорбительные слова. Так выясняется, что Жан является непосредственной причиной испорченных отношений в этой семье. Возмущенный за свою невесту, молодой человек ведет ее к себе. Но его отец тоже против их любви. Он требует, чтобы Жан немедленно увел из дома «эту женщину». Жан ссорится с отцом, провожает Мари на вокзал и затем возвращается обратно, чтобы забрать свои вещи и проститься с матерью.

Пока Жан укладывает вещи, его мать пытается смягчить гнев отца. Тот в своей комнате возится с трубкой, выколачивает из нее пепел в камин. «Они любят друг друга, почему бы не согласиться?» — резонно спрашивает мать. Отец делает вид, что всецело занят трубкой. Не взглянув на жену, он говорит: «Я не желаю его видеть». Старик непреклонен, но, будучи по природе, очевидно, добрым человеком, передает для сына деньги.

Перед уходом из дома Жан, по просьбе матери, заходит к отцу, чтобы проститься с ним. Он видит его неподвижно сидящим в кресле у камина. Одна рука безжизненно свисает вниз, а около нее на ковре лежит и дымится трубка. Жан подходит к креслу, поднимает трубку и смотрит на отца. Его глаза широко раскрываются от ужаса. «Скорее,, доктора!» Жан бросается к телефону. Вызвав врача, он начинает успокаивать мать. Но тут звонит Мари, с нетерпением ожидающая его на вокзале. Она слышит голос Жана, она удивлена, что он еще дома, — ведь поезд вот-вот подойдет. Смутные опасения и тревога закрадываются в ее сердце. Жан сбивчиво говорит ей, что отъезд придется отложить, однако не успевает объяснить причину: в этот момент приходит доктор. Жан бросает Мари: «Одну минутку», отходит от телефона и идет его встречать. Мари ничего не понимает, она спрашивает Жана, что случилось, почему он не может ехать, но тот не отвечает. Расстроенная, она в глубоком раздумье вешает трубку.

Когда Жан снова подходит к телефону, разговор оказывается

прерванным. Мари же, оставшаяся на перроне вокзала, ошибочно предполагает, что Жан сдался на уговоры отца и отказался от нее. По ее фигуре замелькали отсветы освещенных окон подходящего поезда. Само прибытие поезда не показано— нет нужды показывать и его уход. Зритель уже чувствует, знает: Мари уедет этим поездом. Так, одним искусным намеком режиссер достигает здесь экономии в использовании выразительных средств при сохранении и даже усилении впечатляющего эффекта. Главным в этой сцене являются ведь переживания героини, а все остальное имеет второстепенное значение.

Пролог фильма завершен. Чаплин не объяснил, почему родители Жана и Мари возражали против их брака. Причина могла быть любая, она все равно не меняла бы авторского отношения. Художнику важно было показать, как провинциальный буржуазный мир приносит чувства и судьбы людей на алтарь своей ограниченности, нетерпимости, предрассудков, мелочности интересов, бессознательной жестокости и слепого эгоизма. Сила косного общественного уклада оказывается настолько большой, что обыватели готовы не задумываясь отдать в жертву своих детей и даже самих себя во имя его торжества.

Основное действие фильма начинается титром: «Год спустя в магической столице — Париже». Что произошло с героиней за этот год, зрителям предоставляется угадывать самим из последующих кадров.

В фешенебельный ресторан входят нарядно одетая Мари и элегантный Пьер Ревель. Усевшись за столик, Пьер кланяется пожилой даме, сидящей рядом с каким-то молодым человеком. Дама отвечает ему. Молодой человек спрашивает ее: «Кто это, кому вы поклонились?» Пожилая дама говорит: «Самый богатый холостяк Парижа». Молодой человек почтительно смотрит на Ревеля. За столиком последнего происходит точно такой же разговор. Мари спрашивает его: «Кто эта дама?» — «Одна из самых богатых старых дев Парижа». «Кто этот мужчина?» — снова задает вопрос Мари. Вместо ответа Пьер двусмысленно улыбается.

Молодой человек, спрашивавший пожилую даму о Пьере, не задал ей вопроса о том, кто такая Мари, как это сделала та по отношению к нему. Параллелизм разговора выявляет пропущенное звено, и этот вопрос задает себе сам зритель. Ответа на него он сразу не находит. Однако усмешка Пьера, которая разъясняет жалкое положение альфонса, занимаемое молодым человеком, по тому же принципу параллелизма заставляет думать о худшем.

Вся последующая сцена в ресторане раскрывает образ новой социальной среды, в которой оказалась Мари, а также образ нового героя — Пьера Ревеля. В этой сцене немало сатирических кадров, в частности эпизод с протухшей дичью, служащей лакомым блюдом для пресыщенного Пьера. Но эта сатиричность дана в тех же сдержанных тонах, что и драматизм пролога. Простота изобразительной манеры и художественных средств служит эмоциональным контрастом психологической глубине подтекста, подчеркивает ее.

Та же простота отличает и завязку конфликта. Утром Пьер разговаривает со своим секретарем, лежа в постели и перелистывая свежий номер журнала. В журнале напечатано извещение о его помолвке с богатой молодой женщиной. Позвонив Мари по телефону, Пьер убеждается, что она еще не видела извещения. Но завистливые приятельницы Мари, Фифи и Полетта, спешат открыть ей глаза и вскоре после телефонного звонка Пьера приносят ей журнал.

Вечером Пьер заезжает за Мари, чтобы вместе ехать ужинать. Он идет прямо в гостиную, достает из серванта бутылку вина. Мимо него проходит горничная, здоровается с ним, не выразив никакого удивления. Все говорит о том, что он здесь свой человек, более того, — хозяин. Отпив немного вина, Пьер ищет в карманах носовой платок, но не находит его. Тогда он направляется в спальню Мари, открывает ящик шифоньерки и достает оттуда чистый мужской платок. Затем возвращается в гостиную и вопросительно смотрит на Мари, которая неподвижно сидит на диване, целиком отдавшись грустным мыслям. В этот момент Пьер замечает лежащий на столике журнал. Он улыбается. «Это нам нисколько не помешает, мы так же отлично сможем проводить время». Мари смотрит на него. «Как ты можешь так говорить! Ты думаешь, что у меня нет сердца?» Избегая неприятных объяснений, Пьер спешит уйти. «Я навещу тебя завтра, когда у тебя исправится настроение».

В этой сцене одна и та же вещь — номер журнала — помогает дальнейшему раскрытию характеров и одновременно служит развитию сюжета. В начале журнал дает тему для разговора между Пьером и секретарем. Этот разговор выявляет подлинное отношение богатого содержателя к Мари. Затем с его помощью показывается лицемерие подруг Мари (кстати, одна из них в тот же вечер попытается заманить Пьера в свои сети). Здесь же журнал служит завязке конфликта: благодаря ему Мари узнает о помолвке Пьера. Небрежный жест, каким она отбросила журнал от себя при подругах, свидетельствовал о ее самообладании. Поспешность и нервозность, с какой она схватила его вновь после

ухода посторонних, выдали остроту ее переживаний. Наконец, тот же журнал сообщил Пьеру, что его помолвка уже не тайна для Мари, и объяснил ему причину ее скверного настроения.

Надеждам героини нанесен смертельный удар, ее непрочное благополучие находится под угрозой. Снова, как некогда на вокзале, она оказывается на жизненном распутье. Большой капиталистический город не менее враждебен человеку, чем провинциальная глушь. Уклад жизни здесь внешне совсем иной, но от этого он не становится менее страшным. Пускай вместо мещанской ограниченности, нетерпимости, косности, предрассудков здесь царят «светская» распущенность нравов и цинизм, вместо скудности мирка обывателей — размах богачей, вместо бессознательной жестокости — жестокость сознательная, прикрываемая вуалью благожелательности и благодушия, вместо уродливой гримасы слепого эгоизма — обманчивая улыбка лицемерия и фальши. Отвратительное устройство жизни, сущность буржуазного общества не меняются, какие бы одежды это общество ни носило. Чаплиновская героиня бьется в его тисках, тщетно надеясь найти выход из жизненной ловушки.

Всей предыдущей сценой драматург подготовил психологический момент для новой встречи Мари и Жана. Мари звонит по телефону ее подруга Фифи и приглашает приехать в студию одного художника в Латинском квартале. «Небольшое тихое общество… Приличные люди… Приходи сюда», — говорит в трубку Фифи. И в это время киноаппарат, создавая иронический контраст этим словам, отрывается от ее лица и показывает всю комнату. На самом деле кутящие художники устроили там подлинный бедлам. Девицы, усевшись верхом на мужчин, колотят друг друга подушками. Затем на стол ставят закутанную в длинное покрывало женщину, с которой начинают постепенно разматывать это покрывало. Чаплин здесь вновь, как и в сцене прибытия поезда, прибег к приему отраженного показа действия. Зрители не видят процесса раздевания, — они следят за ним по впечатлению, которое он вызывает у окружающих мужчин.

До «Парижанки» прием отраженного показа действия изредка встречался в шведских, немецких и французских фильмах, но только у Чаплина он получил классическое воплощение. Именно после «Парижанки» этот прием стал чрезвычайно широко использоваться в немом кинематографе для более углубленной обрисовки ситуаций и более тонкой разработки психологических мотивов. Отраженный показ не потеряет своего значения и в звуковом кино. Он будет применен, в частности, в одном из первых американских реалистических звуковых фильмов — «На западном фронте без перемен» (1930). А в советском фильме

«Тринадцать» (1936) использование отраженного показа позволит постановщику Михаилу Ромму просто и вместе с тем убедительно решить одну из самых запоминающихся сцен: все перенесенные героем страдания от жары, жажды и усталости будут показаны здесь через следы на песке. Эти следы, равно как и оставленные на пути разнообразные предметы, окажутся настолько многозначительными и красноречивыми, что фантазия зрителей нарисует в воображении куда более страшную картину, чем это мог бы создать самый талантливый актер.

Но вернемся к «Парижанке». Мари принимает приглашение Фифи прийти на вечеринку, чтобы как-то рассеяться и спастись от одиночества. Разыскивая студию, она ошибается дверью и попадает в квартиру Жана, который после смерти отца вместе с матерью переехал в Париж. Продуманные психологические детали раскрывают общую растерянность от неожиданной встречи, неловкость положения из-за бедности хозяев. Эта бедность вызывает мучительный стыд у Жана. Он забывает даже спросить свою бывшую невесту, замужем ли она и как достигла материальной обеспеченности. Узнав, что Жан всецело посвятил себя живописи, Мари заказывает ему свой портрет и уславливается, что он придет к ней на следующий день.

Сцена в квартире Мари, впервые сводящая вместе трех героев, построена особенно тонко и своеобразно.

Мари показывает в спальне пришедшему Жану свой гардероб, чтобы выбрать платье для портрета. Богатство этого гардероба, вся обстановка квартиры вызывают у Жана определенные подозрения. Они переходят в уверенность при виде мужского воротничка, случайно выпавшего из шифоньерки, которую открыла горничная.

Резкий перелом настроения происходит в Мари. Сначала она увлечена затеей с портретом. Траурный креп на рукаве у Жана заставляет ее вернуться к прошлому. Она узнает наконец о причине, помешавшей ему прийти на вокзал в памятную ночь.

В гостиную входит Пьер. Горничная сообщает ему о присутствии Жана. Он просит позвать госпожу, а сам открывает коробку с шоколадными конфетами и начинает их есть одну за другой. Выходит Мари; он предлагает ей конфеты, а когда она отказывается, небрежно осведомляется о господине, который находится у нее в гостях. Не получив ответа, он продолжает лакомиться, затем передает коробку горничной: «Угостите господина в соседней комнате». Мари нервно пожимает плечами: «К чему объяснять… Ты все равно не поймешь». Пьер лишь смеется в ответ. Собравшись уходить, он спокойно говорит: «Только будь осторожна…»

Жан работает над портретом Мари у себя дома. Время вновь сближает молодых людей. Когда портрет готов, он признается, что любит ее по-прежнему и хочет на ней жениться, «несмотря ни на что».

Драматичность ситуации достигает своей кульминационной точки. Мари покидает Жана, не дав ему никакого ответа: ей нужно сначала разобраться во всем, прежде всего в себе самой. А для этого необходимо решительное объяснение с Пьером.

Внутреннее содержание последующей сцены, проходящей в гостиной у Мари, освещает одна художественная деталь — игра Пьера на саксофоне. Настоящего объяснения не получилось, вернее, оно приняло форму односторонних жалоб Мари. И оскорбительное равнодушие Пьера открывает героине глаза на его истинное отношение к ней.

Когда наконец Пьер спрашивает с насмешливой улыбкой: «Чего же тебе недостает?» — Мари с горечью отвечает: «Я любила тебя, а что ты мне дал?.. Ничего». Вместо ответа Пьер протягивает руку к нитке жемчуга, висящей на шее у Мари. Он перебирает жемчуг пальцами, разглядывает его, будто оценивая. Мари в ярости начинает отчаянно колотить его в грудь. Унижение, сознание своей беспомощности, невольное признание циничной правоты Пьера — все вылилось в этом граде ударов. И за ним следует естественный жест: сорвав с шеи жемчуг, она с силой швыряет его в открытое окно. С презрением взглянув на Пьера, молодая женщина отходит от него.

С трудом сдерживая улыбку, невозмутимый Пьер вновь возвращается к своему саксофону. Мари смотрит в окно на улицу. Какой-то нищий замечает лежащий на тротуаре жемчуг, поднимает его и идет дальше. Мари видит это. Остаться равнодушной к тому, как ее драгоценный жемчуг уносит бродяга, оказывается выше ее сил. Нет, она не героиня трагедии и сама спешит отказаться от этой роли. Она бросается от окна к Пьеру, в волнении говорит ему о происшедшем, торопит его, но тот по-прежнему безмятежно играет на саксофоне. Мари мечется по комнате, потом в отчаянии выбегает. Только тогда Пьер встает и, явно забавляясь всей историей, занимает наблюдательную позицию у окна. Мари выскакивает из подъезда и бежит по улице за нищим. Следом за ней несется чья-то смешная собачонка. Мари догоняет нищего и отнимает у него жемчуг. Бежит, сильно прихрамывая, обратно; по дороге у нее отламывается на туфле каблук.

Пьер, обессилев от хохота, валится на диван. В дверях появляется Мари, смотрит на Пьера, затем отрывает болтающийся каблук и уходит, прихрамывая, в спальню. Современная жизнь не

признает трагедийных высот, искренних движений души, и даже в редкие патетические минуты звучит иронический смех. В самом деле, что может быть нелепее, смешнее: оторванный каблук как единственное следствие гордого и справедливого человеческого возмущения? Бывает ли поражение более унизительное и полное?..

Только сама жизнь, с ее переплетениями возвышенного и низменного, трагического и комического, глубокое проникновение художника в сущность окружающего мира могли обусловить столь правдивое решение этой кульминационной сцены.

Дальше действие фильма идет быстро к развязке. Мари направляется к Жану, но в дверях студии слышит, как мать отговаривает сына от женитьбы на «такой женщине». Жан в конце концов сдается, на уговоры матери и говорит, что сделал предложение в минуту слабости. Тогда Мари открывает свое присутствие и с горечью соглашается, что он прав: это действительно было минутной слабостью. Она возвращается обратно и мирится с Пьером. Жан понимает, что снова, теперь уже навсегда, потерял любимую женщину. Как все слабохарактерные люди, он переходит из одной крайности настроения в другую. Обретя решимость, порожденную отчаянием, он пытается встретиться с Мари, но та не принимает его. Он долго бродит перед ее окнами и лишь поздней ночью возвращается домой.

На следующий день Мари уславливается с Пьером провести вечер в ресторане. К ней приходят Фифи и Полетта. У Мари находится массажистка, но она не мешает подругам с увлечением погрузиться в сплетни и пересуды.

Киноаппарат редко показывает при этом их лица; гораздо чаще он останавливается на неподвижном, как бы застывшем лице пожилой массажистки. И в самой суровой неподвижности этого лица читается красноречивое осуждение трудовым человеком царящих здесь безделья, пустой суетности и лицемерия. Верный своему принципу экономии художественных средств, Чаплин в этой сцене заставляет тот же саксофон послужить задаче дальнейшего раскрытия характера уже другого персонажа: легкомысленная Фифи не задумываясь использует его вместо пепельницы.

Вечером Жан приходит в ресторан, где ужинают Мари и Пьер. После новой неудачной попытки объясниться с Мари Жан стреляется.

Его тело приносят домой. Глубина горя матери раскрывается не через демонстрацию ее переживании, а через ее поступки. Она берет револьвер, из которого застрелился сын, и идет мстить, но, не застав Мари дома, возвращается обратно. Открыв дверь, она видит Мари, безутешно рыдающую над трупом своего бывшего жениха. Мать вытягивает вперед руку с револьвером и напряженно смотрит на молодую женщину. Искренность ее страданий несомненна, и револьвер медленно опускается, рассказывая зрителям о переломе, который происходит в душе матери. У мертвого тела сына она примиряется с Мари.

В кратком эпилоге, заметно диссонирующем со всем характером и настроением фильма, мать Жана и Мари покидают Париж и находят если не счастье, то, во всяком случае, утешение, посвятив себя воспитанию детей в деревне. Но эта ложная концовка, не снизив общего социально-обличительного звучания картины, тем более не могла оказать решающего влияния на ее высокие художественные достоинства.

Композиционное построение фильма отличается строгостью и завершенностью классического произведения, в котором все подчинено главной теме. Здесь тщательно продумано воздействие каждого кадра, каждой детали. Сценарий и режиссура безупречны; действие развивается необыкновенно логично и свободно, без всякого искусственного напряжения, которое создавалось обычно учащающимися перебивками и параллельным монтажом. Очень удачно выбран ритм фильма — размеренный, спокойный, как сама будничная жизнь, и в то же время столь резко контрастирующий с бурными подводными течениями, которые в конце концов вырываются наружу.

Чаплин скрупулезно избегает в картине каких-либо внешних эффектов. Его стремление к простоте стиля распространяется абсолютно на все компоненты произведения. Фильм не поражает

«красивостями» операторской работы; декорации, несмотря на свое значение в создании реалистической обстановки, атмосферы картины, не имеют самодовлеющего значения. Ничто здесь не мешает, не отвлекает от главного — раскрытия человеческих образов. Даже скупые надписи и лаконичные, безыскусственные диалоги в титрах, составляя неразрывное целое с действием, не только двигают вперед развитие сюжета, но и помогают создавать характеры.

В этой связи особое значение — это следует снова подчеркнуть — имеет принцип использования Чаплином психологических и вещественных деталей, играющих столь важную роль во всем его творчестве. Как и в короткометражных комедиях, он проявил себя в «Парижанке» умным наблюдателем и блестящим мастером в работе с деталью. Но здесь вся неистощимая режиссерская выдумка направлена уже исключительно на достижение главной цели; в жертву ей принесены все второстепенные, хотя бы и выигрышные эффекты. По целеустремленности и собранности с «Парижанкой» не сможет сравниться ни один даже из его последующих фильмов, включая «Золотую лихорадку» и «Огни большого города» — наиболее, пожалуй, завершенные картины с точки зрения драматургического и режиссерского мастерства.

Игра деталей у Чаплина не заменяет собой действий и переживаний героев, а выполняет подчиненную, служебную функцию. При этом до «Парижанки» понятие детали в кино почти неизменно ассоциировалось с крупным планом. Тем более что последний тогда тоже являлся лишь деталью действия: режиссер выхватывал из общей картины какую-нибудь многозначительную частность и сосредоточивал на ней все внимание зрителей. В «Парижанке» деталь используется несравненно чаще, чем в кинопроизведениях большинства других режиссеров, но Чаплин никогда не изолирует ее и всегда подает как элемент общего действия, находящийся с ним в органической связи и несущий ассоциативную нагрузку (дымящаяся трубка на ковре говорила о смерти ее хозяина и т. д.). Деталь у Чаплина играет драматургическую роль, а не представляет собой простой атрибут режиссерской работы. Благодаря же умной композиции кадра и планировке мизансцены каждая деталь, которая несет в данный момент смысловую нагрузку, оказывается увиденной и воспринятой зрителями иногда без выделения ее крупным планом.

Сравнительно с другими режиссерами Чаплин вообще редко прибегал к крупному плану. В «Парижанке» он тоже применяется не часто. Почти нет здесь и его противоположности— дальнего

плана. Фильм построен в основном на средних и первых планах, показывающих человека до колен и до пояса. Реже встречается общий план, дающий изображение во весь рост. Такое сознательное ограничение планов обусловливается прежде всего камерным характером драмы, ее психологической интимностью. Но не только этим.

Чаплин, конечно, меньше всего ортодокс и не являлся «принципиальным» противником показа актерской игры крупным планом: и до «Парижанки» и особенно после нее он искусно использовал это могучее средство кинематографа. Однако он никогда не злоупотреблял им и был первым режиссером, осознавшим не только его преимущества, но и недостатки, ограниченность. Увлечение многими режиссерами крупным планом, чересчур частой изоляцией лиц, рук или вещей от всего окружающего приводило к отрыву части от целого, к статике, к дроблению актерской игры. Сведение этой игры, скажем, только к выражению глаз неизбежно упрощало и обедняло ее. Требуя от своих операторов, чтобы они снимали всю его фигуру, Чаплин говорил:

— Для меня «выражение» рук или ног не менее важно, чем лицо.

Вообще же Чаплин вместо фотографирования, фиксации эмоций предпочитал показывать их в движении и прибегал к крупному плану только в тех случаях, когда он не противоречил этому принципу, столь специфическому для кинематографа. Подобная тенденция существовала еще и в короткометражных комедиях: вспомним тот же яркий эпизод из фильма «На плечо!», на который обратил внимание Бела Балаш.

Упорная и неутомимая работа Чаплина над развитием кинематографического мастерства принесла в «Парижанке» свои результаты. Здесь техника впервые достигла такого совершенства, что она была уже незаметна (чего, кстати говоря, нельзя сказать ни про какой другой американский фильм того времени). В картине не было ни одного обнаженного приема, все казалось удивительно естественным и жизненным. Фильм отличался гармоничным единством содержания и формы: почти аскетическая простота в изобразительном решении драматического сюжета находилась в полном соответствии с идейным замыслом его сатирической интерпретации.

В «Парижанке» с особой силой проявился режиссерский и драматургический талант Чаплина. Без преувеличения можно сказать, что эта картина, впитав в себя всю культуру немого кинематографа тех лет, представляет собой одну из крупных вех в развитии мирового киноискусства. Недаром она прочно вошла в

киноучебники всех стран мира, породила такое количество литературы.

Исключительное значение имела «Парижанка» для развития творчества самого Чаплина, — по сути дела, она явилась переломным произведением. Достаточно сравнить предшествовавшие картины и первый же последующий фильм, «Золотая лихорадка», чтобы представить себе глубину различия между ними как в драматургическом и режиссерском киномастерстве, так и в структуре художественных образов (начиная с полного освобождения персонажей от длинных искусственных усов и бород, больших носов и толстых животов, кончая отказом от клоунского паясничанья и неестественности поведения). Художественные принципы, которые были выкристаллизованы и положены в основу сатирической драмы «Парижанка», найдут применение во всех дальнейших чаплиновских произведениях, претерпев, естественно, отдельные изменения в соответствии с требованиями и законами комедийного жанра.

ШКОЛА РЕАЛИЗМА

Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя.
Франсуа Вийон

Новаторство художественного метода Чаплина было бы невозможным без нового подхода к игре актера, без новой оценки роли актера в кино.

Когда началось превращение кинематографа из сфотографированного театра в самостоятельное искусство, в первую очередь менялась техника актерской игры. В более поздней своей статье «Будущее немого кино» Чаплин писал по этому поводу: «Искусство пантомимы достигло наивысшего совершенства в немом кино. Этому способствовали сами возможности кинематографа, позволявшего с большей ясностью наблюдать на экране игру актера. Действительно, для съемки почти каждого мимического движения применяется микроскоп — крупные и средние планы, подчеркивающие малейшие оттенки мимической игры… Театральная игра и кинематографическая отличаются друг от друга. Сцена может обходиться без пантомимы или по крайней мере пользоваться ею в незначительной степени, экран же не может без нее обойтись».

Но признание различия в технике игры было только первым шагом к созданию кинематографической школы актерского

мастерства. На пути ее развития встала ложная теория о вынужденной ограниченности творческого диапазона киноактера. Повышенная «чувствительность» киноаппарата, немедленное выявление им всякой фальши затрудняли использование театрального грима и других средств, помогающих трансформации актера. Эти затруднения породили убеждение в невозможности его перевоплощения в кино, привели к превращению актера в простой объект съемки, наравне чуть ли не с вещью. Почти во всех картинах артисты играли тогда самих себя, оставались одинаковыми в любой роли (тем более что круг образов в американском кино тех лет был крайне сужен его мелодраматической направленностью). Голливудские производственники использовали даже трудности роста молодого искусства в интересах своего бизнеса: они создали культ кинозвезд. Сценарии, роли писались в расчете на тот или иной актерский типаж, который определялся исключительно внешними, физическими данными. Актер «консервировался» в узком амплуа, попытки выйти за его пределы решительно пресекались: зритель должен был привыкнуть встречать своего любимца только в одном, определенном облике («золушка» Мэри Пикфорд, «ковбой» Уильям Харт и т. д.).

«Парижанка» нанесла серьезный удар использованию актера по принципу типажности. Сложные образы героев фильма, их недостатки были порождены самим временем, общественной средой, а не обусловливались одними только субъективными воззрениями автора или внешними данными и способностями артистов. Здесь не роль подгонялась и «надевалась» на актера, а тот входил в образ, подчинял себя задаче раскрытия внутреннего мира героя и логике развития его характера.

Однако к такой прогрессивной, подлинно реалистической трактовке роли актера в кино Чаплин пришел не вдруг, не сразу.

До «Парижанки» он занимался исключительно комедийным искусством; специфические законы комедии, тем более короткометражной, требовали часто гиперболизации и сгущения красок. Рано начав свою режиссерскую деятельность, Чаплин на первых порах явился в известной мере продолжателем дела Мака Сеннета.

В фирмах «Эссеней», «Мьючуэл» и «Ферст нейшнл» Чаплин работал каждый раз с новыми коллективами; вместе с собой он брал очень немногих артистов, в том числе Эдну Первиенс. В состав этих различных коллективов входили косоглазый Бен Тюрпин, прекрасный акробат и клоун; нервный и подвижный Лео Уайт; худой и длинный Альберт Остин, исполнявший обычно роль унылого простофили (выходец из той же труппы Фреда Карно), и

многие другие. В нескольких последних короткометражных фильмах участвовал переехавший в Америку Сидней Чаплин, который создал под руководством брата характерные фигуры собутыльника и мещанина («День получки», «Пилигрим»). Об актерах, игравших роль громадного Голиафа — антипода маленького Чарли, уже говорилось выше.

Чаплин, таким образом, и после ухода от Мака Сеннета продолжал уделять особое внимание подбору наиболее подходящих типажей для персонажей своих комедий. Но наряду с этим все более заметным становилось стремление добиться, чтобы партнеры не просто «подыгрывали» ему как исполнителю главной роли, а были полноправными участниками творческого процесса, творцами оригинальных актерских образов.

При этом он все решительнее выходил за рамки стандартных амплуа американского комического фильма. Так, добрый и неглупый шериф в «Пилигриме» уже совсем не напоминал собой обычных марионеток полицейских. Но наиболее разительный пример являл трагикомический образ самого Чарли— образ сложный и символический, сотканный из тонкого юмора, лирического пафоса и горькой иронии. Принято считать, что Чаплин создал в кино новый «тип». Однако его бездомный бродяга, люмпен-пролетарий, самый маленький из всех маленьких людей капиталистического мира, одновременно со своей типажной неизменностью постепенно приобретал индивидуальные черты, свойственные только герою данной картины. Бездомный скиталец из «Полиции» и безработный стекольщик из «Малыша», беглые каторжники из «Искателя приключений» и «Пилигрима», при всей общности их внутреннего содержания и главной пластической темы, уже представляют собой человеческие характеры, во многом отличающиеся друг от друга. Несколько лет спустя Чаплин заметит в связи с этим в статье «Вдохновение»: «…создавая этот образ, я все же иногда прокладываю мостик между характером и символом. Я не всегда строго последователен».

Этот «мостик» значительно расширится и укрепится после «Парижанки» в полнометражных комедиях. Перенося из картины в картину свою маску, Чаплин будет обогащать ее каждый раз новыми, неповторимыми человеческими чертами.

Но необходимо отметить, что и как актер и как режиссер Чаплин настойчиво и целеустремленно выкристаллизовывал новые принципы игры еще в своих маленьких комедиях. Он не допускал, чтобы артисты впадали в голый техницизм, в котором многие видели основание киномастерства. Он повел борьбу с дешевым комикованием и добивался, чтобы игра актера прежде

всего была совершенно незаметной, чтобы она строилась на «внутренней технике».

От Чаплина как от режиссера это требовало особого искусства работать с артистами, умения выявлять и раскрывать их индивидуальные особенности и дарования. Бесспорным его достижением в этом отношении явилась, в частности, никогда не бывшая до того актрисой Эдна Первиенс, игравшая еще в короткометражных комедиях то простую крестьянку, то светскую леди, то страстную Кармен, то поэтически настроенную девицу, то скромную машинистку, то гордую амазонку. Малоприметная сначала, миловидная блондинка, партнерша Чарли, она стала комедийной и драматической артисткой с определенным творческим лицом и индивидуальным стилем игры. Однако способности Первиенс смогли раскрыться только у Чаплина: двухкратная попытка ее сняться после «Парижанки» в фильмах других режиссеров не привела к успеху.

Не менее красноречивым примером умения Чаплина работать с актером стал малолетний Джекки Куган. Фактически именно Чаплин положил начало школе работы с детьми в кино. Известный советский критик и историк театра Константин Державин в своей книжке о Джекки Кугане, выпущенной в 1926 году, справедливо отмечал, что в большинстве случаев постановщики фильмов относились прежде к ребенку только как к любопытному декоративному пятну, забавному аксессуару действия. Между тем ребенок — исключительно благодарный материал для кино, и в частности немого. Для ребенка движение, писал Державин, «совершенно определенная, естественная стихия его существа. Для него вполне реален язык движения, как, скажем, для животных вполне реален язык запахов». Ребенок «живет в движении, мыслит им, через него постигает свое отношение к окружающему миру и к самому себе… Движение взрослого по большей части автоматично. Оно заключает в себе множество мускульных штампов, выработанных привычкой и обиходом… Ребенок движется творчески… Отсутствуют мимические штампы, тормозящие у взрослого свободное развитие мимического выражения».

Чаплин превосходно учел все своеобразие работы с детьми, равно как и диапазон их возможностей. Испробовав четырехлетнего Джекки Кугана сначала в эпизодической роли в фильме «День развлечений», он вслед за тем создает прославленного «Малыша», где Джекки была отведена вторая главная роль. Режиссер добился здесь полного выявления детской непосредственности и свежести в игре, без какого-либо наигрыша и слащавости. Он подчинил образ малыша идейному замыслу

фильма, но сохранил при этом естественность и своеобразие детского мировосприятия. Техника игры малолетнего артиста была скупой и впечатляющей.

Принципы работы с актером, формировавшиеся в комедиях, получили свое законченное выражение в «Парижанке» и послужили затем во многом образцом для всего реалистического кинематографа. Чаплин заставил здесь актеров искать подлинной жизни, заразил их стремлением быть естественными и искренними, помог им понять всю глубину и сложность характеров, психологии, внутренней сущности изображаемых персонажей. Он привил актерам умение передавать тончайшие психологические нюансы и эмоции с помощью экономного жеста или мимики, которые органичны для действующего лица в той или иной ситуации, а потому значительны и полны глубокого внутреннего смысла. Хотя на репетициях «Парижанки» Чаплин сам предварительно сыграл все роли, это не означало подавления им творческой фантазии и индивидуальности актеров. Наоборот, он в полную меру использовал их собственные краски, их опыт, склонности, темперамент. Короче, Чаплин предстал в качестве того идеального режиссера, о котором так хорошо сказал В. И. Немирович-Данченко:

«Режиссер — существо трехликое.

1) Режиссер — толкователь; он же — показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;

2) режиссер — зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и

3) режиссер — организатор всего спектакля».

Не случайно именно роль Мари Сент-Клер в «Парижанке» явилась достойным апофеозом карьеры Эдны Первиенс.

Еще более показательно восхождение в этом фильме звезды Адольфа Менжу, игравшего роль Пьера Ревеля. Пробыв до того десять лет в Голливуде на положении обычного статиста, Менжу случайно, при встрече на улице, привлек к себе внимание Чаплина своей фатовской физиономией, которая соответствовала задуманной внешности Пьера. Озабоченный поисками подходящего типажа, Чаплин пригласил его сниматься в картине — и не раз пожалел об этом: бездарность Менжу могла заставить опустить руки любого менее настойчивого и талантливого режиссера. Между тем после выхода «Парижанки» на экраны Менжу попал в число наиболее прославленных артистов Америки того времени, равно как и малолетний Джекки Куган — после выхода «Малыша».

Любопытна дальнейшая судьба этих двух актеров, которых не

только открыл, но и «сделал» Чаплин.

С участием Кутана было создано другими режиссерами множество фильмов («Фламандский мальчик», «Тряпичник», «Оливер Твист», «Дитя цирка» и т. д.). Голливудские режиссеры, как правило, выискивали для Джекки ту же самую сюжетную роль, которую отработал с ним Чаплин, — роль бездомного ребенка, потерянного родителями и в конце вновь обретающего свое счастье. Однако игра малолетнего артиста в этих фильмах получила уже новые характерные особенности. В «Малыше» Куган представлял собой объект забот главного героя Чарли; через него выявлялась недавно приобретенная черта последнего — жизненная активность. Да и сам он был наделен в должной степени тем же качеством. В последующих картинах с участием Кугана голливудские режиссеры опустили этот существенный момент. Уже в силу одного этого облик ребенка в исполнении Кугана получил более упрощенную, обедненную окраску, что и дало основание в дальнейшем расценивать созданный им образ в целом как пассивный. «Это образ маленького человека, — писал тот же Константин Державин, — который все время отводит удары судьбы, как бы уступая ей дорогу. Ему неведом принцип: «Лучшая оборона — это нападение». Для него оборона — это шаг назад или, еще лучше, шаг в сторону от опасности».

В соответствии с новым содержанием сложился постепенно и новый графический рисунок образа, созданного Куганом. Походка его прежде всего осторожна. «Когда он бежит, — замечает критик, — кажется, что ноги его предусмотрительно применяются к неровности почвы, сами по себе минуют возможные препятствия… Руки Джекки еще более осторожны, чем его ноги… В связи с этим — отсутствие в сценариях Джекки действующих вещей… Если нее вещь появляется в руках Джекки, то создается впечатление, что он не столько владеет ею, сколько держится за нее».

Этот рисунок образа, созданного Куганом, уже ничем не напоминал образа Чарли, сколком которого он был в «Малыше». Происшедшие изменения целиком соответствовали изменениям в идейном содержании образа.

Столь же знаменательна судьба актерского образа, вылепленного Чаплином в «Парижанке» с помощью Адольфа Менжу. Всю жизнь играл тот в дальнейшем вариации роли Пьера Ревеля; попытки создать что-либо другое не увенчивались успехом — эту посредственность уже не освещал чаплиновский гений.

В «Парижанке» Ревель — Менжу был лишь частью целостной критико-реалистической картины. В фильме события

раскрывались через характеры, а характеры формировались окружающей средой. Облик героя вырисовывался поэтому во всей своей негативной социально-общественной сущности, несмотря на некоторые его подкупающие человеческие качества. Во всех последующих картинах с участием Адольфа Менжу социальная среда играла роль только общего фона, а те или иные внешние привлекательные черты образа Ревеля, — не только сохраненные в дальнейшем, но и неизменно подчеркиваемые артистом и его режиссерами, — приобрели основное значение. В результате идейная направленность фильмов с участием Менжу оказалась обратной той, которая наполняла жизненными соками «Парижанку» и ее героев: не сатирическое разоблачение и критика пороков буржуазного общества, а их замазывание, сглаживание, превращение в добродетели, любование ими, в лучшем случае — добродушное посмеивание над ними.

Выхолощенный образ Ревеля — Менжу превратился в еще один «тип», в еще одну статичную маску голливудского кино, более того, — в своеобразного американского «героя нашего времени». Именно Менжу в амплуа светского льва, фатоватого героя салонно-адюльтерных комедий и мелодрам пришел на смену романтическому Дугласу Фэрбенксу, постепенно терявшему свой ореол. Менжу нарасхват приглашали сниматься

многие знаменитости Голливуда, в частности Эрнст Любич («Брачный круг», 1924), Дэвид Гриффит («Печаль сатаны», 1926) и другие.

Несравненно более глубоко и правильно восприняла новаторское искусство Чаплина новая, радикально настроенная группа мастеров американского кино. Появление ее было тесно связано с изменившейся общей обстановкой в стране. Первая мировая война и последовавшее за ней наступление реакции оказали сильное влияние на общественно-политическую жизнь Соединенных Штатов. Империализм, «чудовищные, — по выражению Ленина, — факты, касающиеся чудовищного господства финансовой олигархии», резко усилили оппозиционные настроения. Сильное воздействие оказала на американский народ Великая Октябрьская социалистическая революция в России. Даже те деятели американской культуры, которые не сразу осознали ее историческое значение, все же начали понимать, что капиталистическое общество отнюдь не непоколебимо, что его несправедливые устои подорваны и что это — знамение времени.

В свое время школе «нежного реализма» противостояла группа писателей-демократов во главе с Фрэнком Норрисом, выразившим свое кредо в следующих словах: «Народ имеет право на истину, как он имеет право на жизнь, свободу, стремление к счастью». Теперь в Америке образовалась еще более многочисленная плеяда прогрессивных деятелей культуры. Развитие литературы в первое же послевоенное десятилетие складывалось под знаком критического реализма (Теодор Драйзер, Эптон Синклер, Эрнст Хемингуэй, Синклер Льюис). Стали происходить сдвиги и в «запеленутом» монополиями Голливуде. Начатая Чаплином борьба против несправедливостей буржуазного общества, поднятое им знамя истинного реализма в киноискусстве подхватили режиссер Эрих Штрогейм, выпустивший острый и своеобразный сатирический фильм «Алчность», режиссер Кинг Видор, создатель картин «Большой парад» и «Толпа». Появились лучшие пародийные комедии Бастера Китона, остроумно разрушавшие голливудские мифы («Три эпохи», «Наше гостеприимство», «Генерал»). Реалистические и демократические веяния сказались также в ранних драмах Джозефа Штернберга и в фильмах некоторых других мастеров.

Отказываясь от господствующих штампов, эти представители нового течения в американском кино боролись против идеализации действительности, утверждали в своих картинах «негероического» героя, обыкновенного, простого человека и противопоставляли его капиталистическому обществу.

Параллельно с Чаплином или вслед за ним они развивали и новые, прогрессивные принципы художественной выразительности, режиссуры, актерской игры.

Значение чаплиновской реалистической школы для развития американского (а также европейского) кино уступало лишь тому огромному влиянию, которое оказало вскоре молодое советское киноискусство. «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» и «Потомок Чингис-хана» Пудовкина, «Арсенал» и «Земля» Довженко тщательно изучались всеми мастерами кино, как до них изучалась «Парижанка». Разработанная Эйзенштейном и Пудовкиным теория и практика монтажа как особой формы кинематографического языка, как средства изложения мыслей была принята почти безоговорочно. Однако большинство голливудских режиссеров предпочло «не заметить» главного в советских фильмах: не только их громадного революционного пафоса, но и всеобъемлющего реализма. Подобное выхолощенное восприятие каждого нового слова в киноискусстве показательно для американского кинематографа.

Но если «официальный» Голливуд все же вынужден был вслед за Европой признать новаторство советских фильмов хотя бы в отношении кинематографического мастерства, изобразительного решения, то у Чаплина он пытался отрицать даже это. Голливудские хозяева опасались прежде всего распространения прогрессивных тенденций изнутри, из собственной среды — ведь приклеивать ярлык «пропаганда» на советские картины было проще, чем на американские. «Обвинение» Чаплина в коммунизме было малодейственным. До поры до времени оставалось одно средство: насколько возможно принижать значение чаплиновских картин, отрицать даже их художественное новаторство.

При этом никого не смущало, что идеи и выразительные средства Чаплина очень часто оказывались непосредственно заимствованными самыми различными мастерами американского кино. Особенно много позаимствовали у Чаплина, конечно, комедийные актеры. Иногда спустя годы и даже десятилетия какая-нибудь давнишняя, но блестящая идея Чаплина или какой-либо его отдельный прием вдруг вновь обретали жизнь на экране. Так, чаплиновская короткометражная картина 1914 года «Его доисторическое прошлое», которая в немалой степени являлась пародией на драму Гриффита «Происхождение человека», дала отправную мысль Бастеру Китону для создания им в 1923 году полнометражной картины «Три эпохи», пародировавшей другую драму того же Гриффита — «Нетерпимость». Концовка «Трех эпох» весьма близка финалу чаплиновской «Собачьей жизни». Другая сцена из «Собачьей жизни» — борьба Чарли с

грабителями, когда он, оглушив одного из них, из-за занавески просовывает руки ему под мышки и с помощью жестов предлагает другому грабителю немедленно произвести дележ украденных (у самого Чарли) денег, после чего расправляется с ним тоже и возвращает себе все содержимое бумажника, — с некоторыми изменениями была в 1925 году повторена Гарольдом Ллойдом в картине «Новичок». (Значительно позднее, в 1940 году, подобного же рода сцена появится у Стэна Лоурела и Оливера Харди в фильме «Глупцы в Оксфорде».) Тот же Ллойд использовал в слегка измененном виде в комедии «Бабушкин любимец» чаплиновский трюк с взбалтыванием коктейля в «Праздном классе».

Конкретные примеры влияния творчества Чаплина можно было бы продолжить, проследив это влияние чуть ли не по каждой его картине. Огромный резонанс среди творческих работников имели острая сатира и искренняя патетика чаплиновского фильма «На плечо!», а в «Большой парад» Кинга Видора оказалась включенной сцена, прямо перенесенная из него (с прибывшей на фронт почтой). Большое распространение приобрели отдельные драматургические, режиссерские и актерские приемы из «Малыша», «Пилигрима» и, конечно же, из «Парижанки». Помимо приводившихся в свое время примеров упоминавшийся в другой связи «Брачный круг» Любича начинался с типично чаплиновского обыгрывания вещественных деталей: показ старого, разорванного носка мужа и полного ящика новых, аккуратно сложенных чулок жены был тем же ставшим после «Парижанки» канонизированным приемом передачи человеческих отношений через вещи. Даже Гриффит не избежал влияния искусства Чаплина. Но в то время как талант последнего раскрывался во все большем блеске, дарование идеологически неустойчивого «отца» американского кино, скатывавшегося на позиции сентиментального романтизма и шовинизма («Америка», 1924), начинало мельчать и чахнуть.

И все асе новаторское значение искусства Чаплина в Соединенных Штатах пытались упорно замалчивать или отрицать. Тенденциозное, несправедливое отношение к нему начало превращаться в своеобразную традицию американской прессы и критики. Непризнание «Парижанки» в Америке, где Чарльз Чаплин жил и работал, запрещение картины в ряде штатов из-за ее обличительного звучания не могли, естественно, не отразиться на дальнейших творческих планах художника, хотя его морально и материально поддерживал необыкновенный успех фильма в других странах. В интервью, данном в 1925 году корреспонденту «Моушн пикчер мэгэзин», он заявил в связи с

этим, что «Парижанка» не имела успеха в Америке из-за настроений безысходности, из-за своей близости к подлинной жизни.

— Публика хотела бы, чтобы герой не кончал самоубийством, чтобы героиня возвращалась к нему и чтобы жизнь сулила им в будущем только счастье.

Заметив, что в Европе картина имела большой успех, Чаплин добавил:

— В России, например, мои фильмы находят лучший прием, чем, наверное, где бы то ни было еще; там не думают, что я лишь забавен… Меня считают художником подлинной жизни.

Глава VI. ГИБЕЛЬ ИЛЛЮЗИЙ

ГИБЕЛЬ ИЛЛЮЗИЙ

В дни грусти и тревог на помощь приходил испытанный друг — виолончель

ПОСЛЕДНЯЯ СКАЗКА («Золотая лихорадка»)

…Дух нашего века, его стремительность, смешение всех племен и классов в погоне за деньгами, яростную и по-своему романтическую борьбу за существование…

Роберт Льюис Стивенсон

Полупровал «Парижанки» в Америке заставил все же Чаплина надолго отказаться от постановки драм. Вслед за ней он выпускает лирическую, беспредельно изящную и художественно завершенную комедию «Золотая лихорадка» (1925) и очень смешную, но не очень веселую комедию «Цирк» (1928).

Как указывал сам Чаплин, отправным моментом для «Золотой лихорадки» послужило действительное событие: золотоискатели в Аляске, у которых иссякли продукты, дошли до того, что стали есть кожу башмаков. У Чаплина— свое видение мира; трафаретный для американской литературы и кино драматический сюжет из «славного прошлого» он превратил в лирико-комический роман.

О герое «Золотой лихорадки» никак нельзя сказать, что он сошел со страниц Джека Лондона, Брета Гарта или Джеймса Кервуда. В еще меньшей степени он напоминает персонажей бесчисленных голливудских боевиков о золотоискателях. Для них всех деньги— «сказочный клад, священный Грааль, голубой цветок желаний» (Бела Балаш). Чаплиновская картина абсолютно свободна от какого бы то ни было прославления погони за деньгами, от откровенного или скрытого сочувствия людям, зараженным «золотой лихорадкой». Более того, она остроумно и тонко срывает покровы с романтики хищнического золотоискательства, вызывает ироническое отношение к нему. Тем самым картина содержит в себе элементы пародийности.

Это не означает, конечно, что чаплиновский фильм сам лишен романтических черт. Замечательный русский писатель-романтик Александр Грин писал о себе, что он «всегда видел облачный пейзаж над дрянью и мусором невысоких построек». Чаплина тоже в известном смысле можно назвать романтиком. Если и прежде, заставляя людей видеть за лохмотьями Чарли возвышенную человеческую душу, художник будоражил их сердца призывом к совершенствованию, то в «Золотой лихорадке» он явно поставил это своей непосредственной целью. И хотя

действие в фильме перенесено с окраин современного капиталистического города на заснеженные просторы Аляски XIX века, именно традиционная чаплиновская тема — тема маленького человека — неожиданно получила здесь особенно волнующее развитие. При этом художник остался верен себе и в характере ее раскрытия. Испытания, которым подвергается Чарли, — голод, холод, всевозможные лишения — отступают на задний план перед столкновением героя с неизменными законами, устоями общества. Именно они превращают многих его собратьев в преступников, в фанатиков и жертв золотого тельца.

Воспевая красоту души простого человека, художник достиг здесь подлинного пафоса. Маленький Чарли выходит победителем из столкновений с окружающей жестокой средой; испытания выявляют скрытую силу его духа, незаметное мужество, неистребимую любовь к жизни. Он выходит победителем не потому, что благодаря случайности обретает богатство, — вся сюжетная линия, связанная с золотоискательством, как раз больше всего пародийна и даже гротескна. Его победа рассматривалась Чаплином прежде всего в моральном плане, она в каждой сцене, в каждом эпизоде, где гуманность торжествует над звериными законами буржуазного общества. Его победа находит свое выражение также в завоевании им любимой девушки, сердце которой сначала было отдано самоуверенному красавцу золотоискателю Джеку Камерону. Не случайно в финальных кадрах Чарли, ставший миллионером, облекается в старые, жалкие лохмотья и, уже в прежнем своем облике, находит счастье. Лирический мотив заглушает все другие и в немалой степени способствует созданию поэтического, несмотря на внешнюю комичность, образа героя фильма.

В комедии «Золотая лихорадка» Чаплин продолжил начатую в драме «Парижанка» углубленную разработку характеров. В интервью, опубликованном в «Моушн пикчер мэгэзин» вскоре после выпуска фильма на экран, он заявил, что в кино наметился теперь поворот к повествовательному жанру, к изучению характеров. Именно этот поворот, по его словам, придает особое значение «Золотой лихорадке», которая по содержанию представляет собой «всего-навсего простую историю о бедном маленьком «человечке», попавшем в Аляску и пытающемся в абсолютном одиночестве делать все, что в его силах».

«Золотую лихорадку», как и «Парижанку», отличают органическая целостность, чеканная форма, подлинно ювелирная отделка, предельно точный, лаконичный и выразительный кинематографический язык. Одна скупая деталь, один маленький штрих — и перед зрителями целое событие, яркая черта

психологического портрета. Общий поток движения, все без исключения комедийные трюки подчинены основной задаче раскрытия характеров, и в первую очередь — характера главного героя. Об этом свидетельствуют сюжетные коллизии фильма.

…Суровые, бескрайние пространства Аляски. К перевалу в горах идет большая группа золотоискателей. Стороной плетется Чарли. У него нет ни теплой одежды, ни оружия, лишь за плечами висит какой-то тюк. На нем неизменный котелок, куцый пиджачок, большие башмаки. Безрассудный человечек! Его явная неприспособленность к жестоким условиям и предстоящей борьбе воспринимается как комедийное преувеличение, но одновременно со смехом рождает также сочувствие. На каждом шагу его подстерегают опасности— бездонные пропасти, дикие звери. В снежный буран Чарли спасается в одинокой хижине, хозяин которой, золотоискатель Блэк Ларсен (артист Том Мюррей), встречает его весьма неприветливо. Когда же в хижине появляется еще один золотоискатель, Большой Джимми (Мак Суэйн), Блэк Ларсен пытается выставить непрошеных гостей за дверь. Чарли с трепетом следит за его дракой с Большим Джимми. Тот оказывается сильнее и заставляет Блэка примириться с присутствием нежданных пришельцев.

Голод вынуждает случайных сожителей искать выхода из положения. Бросают жребий, кому идти на поиски припасов. В путь отправляется Блэк Ларсен. Вскоре муки голода, которые терзают оставшихся, становятся нестерпимыми. Чарли варит в кастрюльке на железной печке один из своих башмаков. Большой Джимми забирает себе кожаный верх, а Чарли достается жесткая подошва, утыканная гвоздями. Он стоически примиряется со своей худшей долей и с бесподобной естественностью обсасывает гвозди, будто это куриные косточки.

Муки голода еще более усиливаются, и у Большого Джимми начинаются галлюцинации: Чарли представляется ему большим, жирным цыпленком. В минуты просветления он просит у Чарли прощения за то, что чуть было не убил его. Однако галлюцинации возвращаются вновь, и он с ружьем гоняется за несчастным Чарли, мечущимся от страха.

Сергей Юткевич говорил об этой знаменитой сцене в своем выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в 1935 году: «Я был поражен в «Золотой лихорадке». Чаплина сценой голода. На фоне деревянных стен стояли стол и два стула, причем они нахально, по-театральному были обращены в сторону зрителя. Вся сцена построена на исключительно обнаженной гротескной игре двух актеров в течение целой части. Когда Чарли в глазах противника

превращается в курицу, то он, даже не наплывом, оказывается облаченным в грубо бутафорское чучело курицы, убегающей чаплиновской походкой. И это так смешно, что этому веришь, несмотря на чучело, воспринимаешь как сильно действующую кинематографическую условность». Подобные условности встречаются в чаплиновских фильмах чуть ли не в каждом эпизоде; они сродни жанру эксцентрической комедии и ни в малой степени не разрушают ее реалистической основы.

Появление вблизи хижины медведя и удачная охота спасают Чарли от ужасной смерти, а Большого Джимми— от преступления и умопомешательства. Они вдоволь запасаются мясом и после прекращения бури покидают хижину, разойдясь в разные стороны.

Большой Джимми, открывший самую богатую в Аляске золотоносную жилу, отправляется на свой участок. Там он находит Блэка Ларсена, который до того убил и ограбил двух стражей закона, а теперь намеревается присвоить собственность Джимми. Блэк наносит Джимми лопатой сильный удар по голове и, думая, что убил его, спешит скрыться. По дороге бандит погибает, свалившись в пропасть. Большой Джимми, полузанесенный снегом, приходит в сознание, но не узнает места, где находится. Потеряв от удара память, он бродит по безлюдной пустыне в тщетных поисках своего золота.

Между тем Чарли добирается до небольшого городка. Его робкая фигурка появляется в дверях просторного деревянного бара. В руках у Чарли тросточка, но на правой ноге вместо съеденного башмака накручено какое-то тряпье. Он застывает на месте, оказавшись снова среди людей, увидев все блага «цивилизованной» жизни. В глазах его застыло выражение глубокой грусти: здесь веселятся, играет музыка, звенит золото, рекой льются напитки. А он, вечный неудачник, возвратился из своих страшных скитаний еще более оборванным и нищим, чем был раньше.

Невзрачный, убого обставленный бар скоро начинает казаться Чарли не только олицетворением желанной обетованной земли, но чуть ли не лучшим, райским уголком на свете: его пленяет несравненная красота местной «звезды» (артистка Джорджия Хейл). Прекрасная девушка влюблена во всеобщего кумира, красавца золотоискателя Джека Камерона (Малколм Уайт) и, судя по всему, немало страдает от его ветрености. Чтобы проучить своего непостоянного возлюбленного, она отказывает ему в

очередном танце и приглашает первого попавшегося под руку. Этим счастливцем оказывается Чарли.

Он обвивает рукой талию своей мечты и танцует с ней, тщательно и смешно выписывая па, несмотря на несносные штаны, которые все время сваливаются. Танец оканчивается неожиданно: чья-то большая собака, погнавшаяся за кошкой, валит Чарли с ног, и тот, выпустив партнершу, с позором грохается на пол.

Джек Камерон не может простить, что Джорджия предпочла

ему какого-то жалкого и смешного бродягу. Он преследует ее, но маленький Чарли мужественно встает на защиту своей дамы. Издеваясь над маленьким рыцарем, силач Джек нахлобучивает ему на глаза котелок. Несчастный пережил слишком много унижений, чтобы стерпеть еще и это. Он сослепу бьет изо всей силы, — как он рассчитывает, по негодяю Джеку, но на самом деле попадает в столб. Джек делает шаг назад, и тут сама судьба мстит за оскорбленного Чарли: со стены срываются часы прямо на голову обидчику, и тот теряет сознание. Чарли стягивает с глаз котелок и видит лежащего на полу Джека. Естественно, он уверен, что это его кулак сокрушил такого здоровенного молодца. Чарли расправляет плечи, принимает гордую осанку и с победоносным видом окидывает взором окружающих.

В этой сцене Чаплин-актер искусно продолжил начатую еще в прежних фильмах игру на психологических контрастах. Когда Чарли думает, что совершает какой-либо необыкновенный поступок, он оказывается на деле в смешном положении. Когда же он действительно отважен и благороден, то даже не замечает этого, расценивает свое поведение как вполне естественное.

Чарли находит временный приют в домике одного местного жителя. Однажды Джорджия, играя с подругами в снежки, оказывается около нового жилья Чарли. Привлеченный шумом и смехом, он открывает дверь и получает прямо в глаз снежок, который предназначался Джорджии. Девушка просит у него прощения, но маленький человек и слышать ничего не хочет: он

счастлив, что снежок попал в него, а не в его любимую. Чарли приглашает подруг зайти в комнату погреться. Джорджия случайно обнаруживает у него свою фотографию, спрятанную под подушкой. Неожиданная находка заставляет ее задуматься. Перед уходом девушек Чарли приглашает всех к себе в гости на новогодний ужин. Те, посмеиваясь, принимают приглашение, но, уйдя, тут же забывают о нем.

Оставшись один, Чарли от радости танцует, кувыркается, подбрасывает вверх подушки. В комнате воцаряется невообразимый хаос, в воздухе летают пух и перья, а сам Чарли сидит на полу, обсыпанный ими с ног до головы. В это мгновение в дверях появляется Джорджия — она возвратилась за забытыми перчатками. Представившееся зрелище озадачивает девушку, у Чарли же радость сменяется отчаянием: меньше всего он хотел уронить себя в глазах любимой.

В одной из своих статей Чаплин, говоря о специфике кинематографа и многообразии его выразительных возможностей, привел в качестве примера как раз этот эпизод: «В фильме «Золотая лихорадка» есть сцена, где я разрываю на клочки подушку и где белые перья танцуют на фоне темного экрана. Впечатление такого порядка не могло быть достигнуто в театре. И, кроме того, как могли бы слова усилить печаль этой сцены? Я нахожусь в отчаянии и пытаюсь при помощи неожиданного ускорения темпа фильма достигнуть интенсивного, яркого, образного воздействия на зрителей. Эти танцующие клочья являются ритмическим выражением отчаяния, чем-то вроде зрительной музыки». В этих словах Чаплина вновь подчеркивается основная задача, которую он ставил перед собой в «Золотой лихорадке»: поднять комедию по психологической глубине портретов до уровня драмы.

Чарли — оптимист по натуре, и он не отказывается от надежды добиться взаимности у красавицы Джорджии. Заработав немного денег расчисткой снега, он в новогоднюю ночь как можно наряднее украшает стол, готовит для приглашенных девушек подарки. Но часы идут, а никто не является. Усталый Чарли засыпает, сидя за столом около зажженных свечей. Во сне он видит всех своих гостей в сборе, мило веселящихся и тронутых заботливостью хозяина. Чарли занимает всех шутками и исполняет восхитительный танец булочек: насадив на две вилки по маленькому хлебцу, он виртуозно имитирует с их помощью эстрадный танец. Вилки с булочками кажутся стройными ножками танцовщицы, которые выписывают разнообразные плавные и темпераментные па; на лице же Чарли последовательно отражается сложная гамма мимики

«танцовщицы»: здесь и кокетство, и притворная скромность, и меланхолическая грусть.

Танец булочек, ставший классическим образцом искусства пантомимы в немом кино, представляет собой поистине ни с чем не сравнимое зрелище. По совершенству техники движений и мимической игры — выразительных, как живое слово, и впечатляющих, как музыка, — он превосходит пантомимический рассказ Чаплина о Давиде и Голиафе из «Пилигрима».

Проснувшись и возвратившись от прекрасных сновидений к действительности, огорченный и обескураженный Чарли уходит в ночную мглу. Из бара несутся звуки музыки, песни, смех. Между тем Джорджия вспоминает о приглашении Чарли и отправляется к нему вместе с подругами и Джеком Камероном. В домике никого нет, но приготовления Чарли красноречиво говорят сами за себя. Джорджия тронута; грубые шутки и приставания Джека кажутся ей несносными, за назойливость он получает пощечину.

Вся компания идет обратно в бар. Вскоре там появляется и печальный Чарли. Джорджия посылает Джеку записку с просьбой простить ее и признается в любви к нему, но тот в отместку за пощечину насмехается над девушкой и отсылает записку вошедшему Чарли. Получив ее и простодушно приняв все на свой счет, возрожденный к жизни Чарли ищет Джорджию. В этот момент в бар входит Большой Джимми. При виде Чарли он проявляет бурную радость: ведь маленький человечек сможет провести его к хижине бандита Блэка Ларсена, а там уж ему будет легко найти потерянную золотоносную жилу. За помощь он обещает сделать Чарли миллионером. Но тот весь во власти своей любви, и ему не нужно никакого золота. Однако Большой Джимми силой уводит его с собой. Чарли успевает крикнуть ничего не понимающей Джорджии, что он любит ее, что он вернется к ней, когда разбогатеет.

И вот Чарли становится миллионером. Вместе с шикарно разодетым Джимми он отправляется на пароходе в большой мир, — видимо, по возвращении он уже не застал Джорджии в городке. История Чарли заинтересовывает вездесущих газетчиков, они просят его сфотографироваться, но не в новом костюме, а в старых лохмотьях.

Чарли переодевается, позирует перед фотоаппаратом, неожиданно оступается и скатывается по лестнице на нижнюю палубу — для пассажиров третьего класса. Здесь на своих вещах сидит грустная Джорджия, успевшая окончательно разочароваться в красавчике Джеке. Девушка удивлена и обрадована внезапным появлением Чарли, преданную любовь, скромность, внимательность, почтительную и восторженную

нежность которого она смогла оценить. Пароходные служащие принимают появившегося столь внезапно маленького бродягу в отрепьях за безбилетного пассажира. Девушка думает о нем то же самое и поспешно достает из сумочки деньги, чтобы заплатить за его проезд. Глаза Чарли светятся счастьем. Подоспевшие корреспонденты объясняют служащим недоразумение. Джорджия растеряна и смущена, тем более что Чарли представляет ее всем как свою невесту.

Счастливый конец фильма вполне может быть расценен как пародия. Но если «Золотая лихорадка» и была создана с пародийным намерением, то воспринимается она в целом иначе — просто как восхитительная лирическая комедия. Пародийное начало далеко не всегда (особенно по истечении некоторого времени) доходит до зрителя; оно остается тогда только в своей скрытой функции «первого толчка» для художника, непосредственной причиной, которая побудила его создать данное произведение.

Концовка фильма никак не может быть приравнена к стандартному happy end — обычному счастливому финалу голливудской продукции. Тот обязательно несет в себе обман, идеализацию действительности. «Золотая лихорадка» совершенно недвусмысленно полемизирует с этой лживой традицией. Не деньги — они обретены случайно — приносят счастье герою, а вместе с ним любовь девушки. Она завоевана его высокими душевными качествами.

Можно возразить, что американское кино знало множество случаев, когда happy end обусловливался необыкновенными достоинствами героя (фильмы с Дугласом Фэрбенксом, Уильямом Хартом и т. д.). Но эти достоинства всегда и непременно бывали связаны с идеалистическим культом «сильной личности», воспеванием неправдоподобного и романтизированного образа «стопроцентного американца». «Золотая лихорадка» абсолютно свободна от этого. Чарли завоевывает свое счастье не благодаря необычайным подвигам, феноменальной силе, ловкости или храбрости. Наоборот, как комический персонаж он даже принижен в этом отношении. Он выходит победителем исключительно в силу своих человеческих качеств. Несмотря на условность, карикатурность, чаплиновский герой в то же время удивительно человечен.

В проявлении своих чувств Чаплин оставался сдержанным и ни разу не позволил себе быть сентиментальным. Драматические и лирические сцены в «Золотой лихорадке» равномерно чередуются и переплетаются с комическими, с мягким и остроумным юмором. Художник блестяще использовал здесь

поистине неисчерпаемые возможности комедийного жанра, доказал, что комедия в не меньшей степени, чем «серьезные» жанры, способна пробуждать благородные чувства, воспитывать и возвышать зрителей. Поэтическая сказка, рассказанная Чаплином, заставляла звучать лучшие струны человеческой души. И в этом ее прелесть. «Золотая лихорадка» имела колоссальный успех на всех экранах мира, на сей раз и в Америке. Она была единственной картиной Чаплина, занявшей первое место в списке десяти лучших американских фильмов года, который публикуется в газете «Филм дейли» как результат опроса кинокритиков США, — остальные его фильмы не «удостаивались» подобной официальной чести [Интересны результаты опроса, проведенного уже в 1958 г. Бельгийской синематекой в связи с Всемирной выставкой в Брюсселе среди 117 виднейших историков кино и киноведов 26 стран о двенадцати лучших фильмах, которые были выпущены за все время существования кино во всех странах мира. Подавляющее большинство голосов получил «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна; непосредственно за ним следовала «Золотая лихорадка» Чаплина.].

ГОЛИАФ НАНОСИТ УДАР («Цирк»)

Театр, куда мы ходим, — это цирк. Там мы
смотрим на клоунов,
на прыгунов, прорывающих бумагу,
натянутую на обруче; все они
занимаются своим ремеслом
и исполняют свой долг; в сущности,
это единственные актеры, чей талант
неоспорим, абсолютен как математика,
или, еще лучше, как сальто-мортале.
Эдмон и Жюль Гонкуры

Следующий фильм Чаплина, «Цирк», выпущенный спустя три года после жизнерадостной «Золотой лихорадки», уже сильно отличался от нее своим настроением.

По собственным словам художника, «Цирк» был «оглядкой в

прошлое», имел много общего с клоунадами старого времени. И по теме, и по стилю игры, и по известной мозаичности драматургии эта картина явилась действительно оглядкой в прошлое.

«Мы начали «Цирк», — писал Чаплин вскоре после выхода фильма в статье «Вдохновение», — придумав только трюк с хождением по проволоке. Мы сказали себе: «Это хорошая идея, в ней кроются богатые комедийные возможности». Я на проволоке — мы знали, что это будет очень смешно. Мысль об использовании обезьянок пришла уже после начала работы, а трюк с поясом — еще позже. Это сложная ситуация, в ней есть все одновременно и для напряжения и для смеха. Если создать ситуацию, дающую разнообразные переходы, то она сулит множество положительных результатов. Она приводится в движение собственным механизмом».

Кроме сцены, где Чарли с акробатическим мастерством предстает в роли канатоходца, атакованного злыми маленькими обезьянками, которые раздевают и жестоко кусают его, в фильме имеются также другие трюки и эпизоды, напоминающие по своему характеру прежние короткометражные комедии (занимаясь уборкой, Чарли вынимает из аквариума рыбок, вытирает их тряпкой и снова опускает в воду и т. д.). Есть здесь и измазывание физиономий, и бесконечные погони с непременным

участием полицейских. Но хотя удары и падения по-старому чередуются почти непрерывно, в то же время существует отличие в использовании многих приемов. Так, традиционные вилы, как и прежде, нередко находятся в руках Чарли, но они уже не подкалывают зады его партнеров. Заступничество героя за девушку-наездницу (артистка Мирна Кеннеди) перед директором цирка (Аллан Гарсия) завершается, как обычно, увесистым пинком. Чарли в буквальном смысле слова вылетает из цирка вместе со своими несложными пожитками. Однако обидчику это уже не проходит даром: его глаз украшен основательным синяком.

Многие эпизоды комедии отличала вдумчивая разработка психологических деталей. Когда девушка при первом знакомстве с Чарли берет его единственный кусочек хлеба, тот приходит сначала в ярость. Но его гнев переходит в жалость, а грубость — в сочувствие, после того как он узнает о страданиях героини, которую третирует и морит голодом ее приемный отец, директор цирка.

У каждого порядочного человека должен быть непримиримый личный враг. У Чарли таковым оказывается норовистый мул, который постоянно преследует его. Как-то, спасаясь от мула, Чарли неосторожно влетает в клетку льва и оказывается запертым там. Ужас охватывает Чарли. Он хочет перебраться в соседнюю клетку, но натыкается на тигра. Лев безмятежно спит, но и проснувшись не обращает на Чарли внимания. Проходящая мимо девушка открывает дверцу, чтобы выпустить Чарли из клетки. Почувствовав себя вне опасности, он становится тщеславным и небрежной походкой приближается к зверю. Но вот лев поворачивает в его сторону голову, слегка рычит — и Чарли пулей вылетает из клетки.

Ряд сцен «Цирка» был поднят до символического звучания. Спасаясь на ярмарочной площади от преследования полицейского, Чарли забегает в помещение какого-то аттракциона. Налево, направо, впереди, сзади — везде и всюду одни только зеркала. Изображение удирающего Чарли двоится, троится… Много маленьких человечков, и за всеми ними гонится полицейский. Затем символический образ сменяется. Режиссер показывает в центре Чарли, а вокруг него — много-много полицейских. Все они преследуют одинокого маленького человека.

Особый смысл имели сцены, где показана цирковая карьера героя. Удирая от полицейского, Чарли попадает на арену цирка-шапито. Там идет отчаянно скучное представление. Зрители или дремлют, или читают газеты, или зевают с угрозой вывихнуть

себе челюсти. Неожиданно появившегося Чарли зрители принимают за нового комика и радостно ему аплодируют. Тот пытается только удрать от преследователя, а публика весело смеется над его естественной «игрой».

Хозяин цирка приглашает Чарли на амплуа клоуна. На репетициях «традиционных» номеров он проявляет полную неспособность. Разочарованный босс низводит его до положения реквизитора. Огромный служитель — новое воплощение Голиафа из короткометражных комедий — помыкает маленьким помощником, заставляя в испуге трепетать от каждого движения руки.

Но вот Чарли вновь невольно попадает на арену. Несносный мул погнался за ним, когда его руки были полны циркового реквизита. Появление на публике спасающегося от мула Чарли, роняющего тарелки, падающего и вновь вскакивающего, вызывает безудержный смех. Он усиливается, когда растерянный Чарли по недоразумению разоряет все атрибуты иллюзиониста, разоблачив его ухищрения. Чарли в дальнейшем смешит зрителей до слез лишь в тех случаях, когда выкидывает трюки, идущие вразрез с установленными штампами. Он становится «звездой» цирка.

Главная сюжетная линия фильма связана с бесхитростной и грустной историей самоотверженной любви Чарли к девушке-наезднице. Он отдает всего себя чувству, но взамен получает лишь признательность, сочувствие и дружбу. Время прекрасных сказок, рассказанных в «Золотой лихорадке», едва начавшись, кончилось: наездница увлекается красавцем канатоходцем Рексом (артист Гарри Крокер). Счастье влюбленных устраивает сам Чарли. Он даже дарит обручальное кольцо Рексу, чтобы тот надел его девушке.

Картина заканчивается отъездом бродячего цирка. В одном из фургонов находятся и новобрачные. Чарли остается в одиночестве на месте своих разбитых надежд. Он печально смотрит на рассыпанные по земле опилки и порванную большую бумажную звезду, некогда натянутую на обруч, — единственное и горькое воспоминание о днях любви, иллюзий и мечтаний. Маска смеха уже не прикрывает глухую боль сердца и тоску души. Понурая маленькая фигурка медленно бредет прочь. Но вот Чарли встряхивается, отгоняя грустные воспоминания, и вновь деловито семенит вперед, навстречу новому и неизвестному будущему.

Тем не менее для Чаплина времен «Цирка» (а также следующего фильма, «Огни большого города») характерно трагическое восприятие действительности. Это настроение не сохранится долго. Чаплин, подобно своему герою, не позволит горечи, яду безысходности отравить свою кровь. Оптимистическая

вера в человека, в будущее восторжествует. Только в улыбке его героя никогда уже не появится беззаботность. Затаенная печаль, которая не зависит от минутного настроения, станет выражением некого постоянного качества характера, общего мироощущения. Эта печаль усилит своеобразие внутреннего облика героя, еще более противопоставит его тому чуждому миру, в котором он вынужден жить и страдать.

Начав работу над «Цирком», Чаплин хотел создать такую же лирическую и жизнерадостную комедию, как «Золотая лихорадка». В одном из своих интервью он заявил:

— Я много раз читал «Тысячу и одну ночь». Из этой книги я и почерпнул основную идею своего фильма. Несчастный американский полубродяга по воле случая становится артистом цирка, и новая жизнь пленяет его.

Но в процессе съемки картины Чаплин принужден был из-за новой и еще более разнузданной кампании травли, развернутой против него прессой и ханжами всех мастей, прервать свою работу на несколько месяцев. Эти месяцы состарили его на двадцать лет, как писал он одному из своих друзей. И это не просто фраза. Когда сравниваешь Чаплина в первых кадрах «Цирка» и в финальных сценах, то невольно поражаешься происшедшим изменениям.

Бешеная травля художника не случайно была развязана именно в это время. Двадцатые годы были во многом знаменательны для Голливуда. Группа радикально настроенных режиссеров и артистов все решительнее вступала в борьбу за свои права и творческую самостоятельность, упорно отстаивала свободу говорить правду о жизни. Реализм, демократичность, высокие художественные достоинства их произведений завоевывали все большее признание публики, подчеркивали

фальшь остальной продукции, главным содержанием которой были «проблемы» пола, дешевая сенсация, нападки на рабочих.

Еще в 1922 году в целях усиления контроля над Голливудом монополий, обеспокоенных развитием в нем новых тенденций, была создана Ассоциация кинопродюсеров и кинопрокатчиков Америки, призванная осуществлять «самоцензуру» в кино [В состав этой ассоциации (в 1946 г. была переименована в Ассоциацию американской кинематографии) не вошли некоторые «независимые» продюсеры (включая Чаплина), над которыми она могла осуществлять косвенный контроль благодаря монополизированной системе проката фильмов.]. Во главе ассоциации был поставлен видный деятель республиканской партии и светский глава католиков Западного полушария Уильям Хейс. Этот уродливый и сухощавый, напоминавший какую-то птицу некоронованный король Голливуда не за страх, а за совесть соблюдал интересы своих хозяев. Что касается официально разрекламированных при создании ассоциации целей «оздоровления» кинематографии, то дело ограничилось только теми мероприятиями, которые играли на руку Уолл-стриту: под лозунгом изгнания из кино всего жестокого и грубого, встречающегося в жизни, Хейс потребовал еще большего увеличения выпуска «развлекательных» фильмов, и особенно таких, которые рисуют капиталистическую систему в идеализированном свете — как «счастливый и прекрасный мир».

В конце 20-х годов заканчивалось трестирование кинопромышленности. За экзотической калифорнийской красотой и романтизированной внешностью Голливуда уже тогда скрывались противоречия обычного капиталистического города, мало чем отличающегося от какого-нибудь Детройта или Питсбурга. Как и они, Голливуд знаком с поляризацией роскоши и бедности, с потогонной системой эксплуатации, массовой безработицей и забастовками, с периодами «бума», кризисов и депрессий.

Борьба прогрессивных кинодеятелей за реалистическое искусство, которая подрывала идеологические устои Голливуда, неизбежно приобретала, хотели они того или нет, острый политический характер. Левое крыло американской кинематографии было сравнительно немногочисленно, но его влияние оказывалось сильным, так как оно состояло в основном из числа наиболее талантливых и прославленных режиссеров и актеров. Их популярность в народе была чересчур велика, чтобы американская реакция могла закрыть им дорогу на экран. Она пользовалась поэтому каждым удобным случаем для расправы с ними поодиночке. Наиболее опасным ей представлялся Чаплин,

и, как мы знаем, первые атаки были направлены еще десять лет назад именно против него. Появление «Пилигрима» и «Парижанки», независимая позиция и «крамольные» высказывания артиста привели реакцию в ярость. Она выжидала своего часа, чтобы смять художника, навсегда изгнать его произведения с экрана.

Новое нападение на Чаплина и было произведено во время его работы над «Цирком». Непосредственным поводом для начала кампании послужил его развод со второй женой, актрисой Литой Грей. Конечно, для Голливуда, стяжавшего себе дурную славу распущенностью нравов, обычный развод — повод не блестящий. Тем более что фактической виновницей его была сама истица, Лита Грей. Но поскольку другого повода не находилось, пришлось воспользоваться этим. Непристойные выдумки и клевета, широко распространяемые газетами, радио и даже в книжках, должны были опорочить репутацию Чаплина и положить начало более широкой травле. Не случайно сразу же после этого на его голову вновь посыпались фантастические политические обвинения. В шести штатах был запрещен показ его картин как «безнравственных».

После того как, окруженная свитой советчиков — опытных адвокатов, Лита Грей возбудила дело о разводе в суде, дом Чаплина и его студию опечатали судебные исполнители. В Голливуде создалась такая обстановка, что художник вынужден был временно переехать в Нью-Йорк. Так называемая Лига нравственности ополчилась тогда на него за «оставление семейного очага». Распускались даже слухи о его психической невменяемости. Почти одновременно велась агитация за повсеместный бойкот фильмов Чаплина и предпринимались попытки выслать из Америки его мать на том основании, что она иностранка и не имеет (согласно закону об иммиграции) личных средств к существованию. В качестве «пробного шара» инспирировалось принятие той же Лигой нравственности требования о высылке самого артиста, не желавшего стать американским подданным.

Однако организаторы травли не учли силы общественного мнения. Широкая американская публика поддерживала прогрессивного художника бурными аплодисментами на демонстрациях его картин, а из Европы все громче стали доноситься возмущенные протесты. Во Франции, например, в защиту Чаплина активно выступили Луи Арагон, Рене Клер и другие крупные деятели культуры. Американская пресса вынуждена была постепенно снижать тон сенсационных заголовков, а затем имя Чаплина вообще исчезло с первых полос

газет.

Чаплин крайне болезненно переживал все происшедшее, на время стал даже избегать людей, целые дни проводя в своей студии и почти никого не принимая.

Лицемерное и мстительное буржуазное общество использовало все средства, чтобы сломить его непокорный дух. В борьбе с этим Голиафом он вынужден был временно занять оборонительные позиции, ограничиться одной защитой, как это нередко делал в фильмах его герой Чарли. Но те, кто рассчитывал, что им удалось проучить, обуздать «еретика», глубоко ошибались. Очень скоро великий киномастер перейдет в контрнаступление, используя свое самое грозное оружие — пращу сатиры.

Не помогла врагам Чаплина и попытка в корне подорвать его финансовое положение. Вскоре после того как он выплатил при разводе крупную сумму Лите Грей, государственная казна поспешила взыскать с него налоги чуть ли не за год вперед. Однако успех «Цирка» все же обеспечил ему необходимые средства для постановки следующей картины— «Огни большого города».

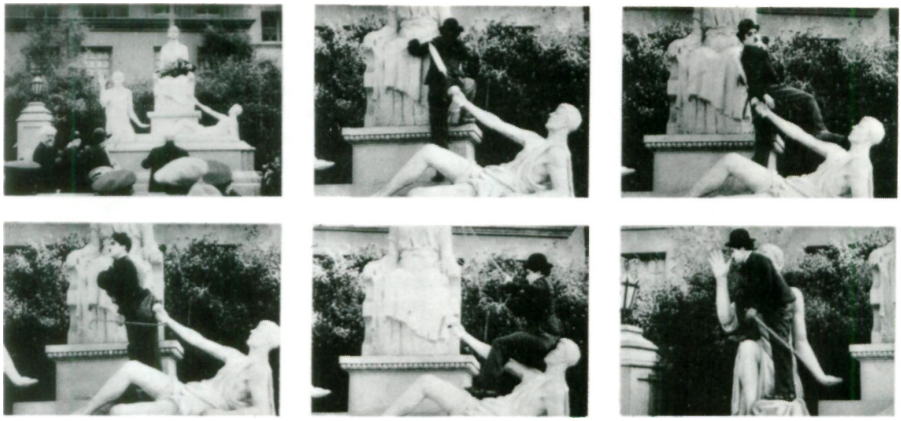
ПРОЗРЕНИЕ ГЕРОЯ («Огни большого города»)

А разве тебе неизвестно, что в комедиях наше душевное настроение также не что иное, как смесь печали и удовольствия…

Сократ

Личные переживания и настроения Чаплина нашли, конечно, известное отражение как в финальных кадрах «Цирка», так и в фильме «Огни большого города» (1931). Но тематика, идейная направленность последнего были определены отнюдь не ими. Как и в годы первой мировой войны, художник стремился теперь стать ближе к событиям современности. Наступление мирового экономического кризиса и все бедствия, которые он принес трудящимся, вызвали немедленную реакцию со стороны потрясенного Чаплина. Он внес серьезные коррективы в план задуманного фильма «Огни большого города» и целиком посвятил теме кризиса следующую картину, «Новые времена». Чаплин воспринял кризис не просто как очередной «спад» деловой активности, нисходящую экономическую кривую. Зоркий глаз художника увидел за ним нечто несравненно большее — знамение эпохи, проявление одной из основных типических черт

капиталистического строя.



«Огни большого города» начинаются с торжественного открытия монумента, фарисейски названного «Мир и Процветание». Церемония открытия решена Чаплином в гротесково-сатирическом стиле, сразу же проливающем свет на его отношение к происходящему. Когда срывается покрывало с величественного, но безвкусного монумента, то оказывается, что на переднем плане его находятся две огромные фигуры, олицетворяющие Силу и Закон; на коленях же центральной статуи — Процветания — спит маленький и жалкий безработный Чарли. Он хочет спастись бегством от собравшихся на торжество и разгневанных его «нетактичным» появлением сытых толстяков и тощих ханжей. Особенно неистовствуют благообразные джентльмены и перезрелые леди на трибуне, а с ними вместе и непременный полицейский. Чтобы успокоить их, Чарли корректно приподнимает свой котелок: сейчас он слезет, не надо волноваться, господа. Он спускается, но натыкается на огромный меч одной из нижних фигур. Меч проходит через широкие штаны, и Чарли сползает по нему вниз к самой рукоятке. Возмущение толпы усиливается. Чарли огорчен; отчаянно барахтаясь, он вновь снимает свои джентльменский котелок и вежливо раскланивается.

Оркестр играет гимн, который заставляет замереть и толпу, и полицейского, и самого Чарли. Приложив невероятные усилия, чтобы сохранить равновесие, Чарли снимает котелок, благоговейно подносит его к груди и, опираясь самым кончиком носка на пьедестал, застывает без движения. Проклятие! Носок соскальзывает, и Чарли снова начинает барахтаться.

Гимн окончен. Он тут же сменяется ревом и угрожающими криками. Чарли удается наконец слезть с меча. Он ощупывает

поврежденные штаны. Непоправимый урон! А тут еще развязался шнурок на ботинке. Чтобы зашнуровать его, Чарли садится на лицо фигуры. Почему еще больше беснуется уважаемая публика? Неужели он допустил какую-нибудь бестактность? Чарли приподнимает джентльменский котелок— просит прощения. Он встает, кланяется и ставит ногу на согнутое колено другой фигуры. Его нос оказывается в непосредственной близости к поднятой правой руке Закона. Не отодвигаясь, он несколько секунд внимательно рассматривает огромные растопыренные пальцы, показывая таким образом собравшимся «длинный нос»… Нет, Чарли не мальчишка и не думал о проказах. Впрочем, он готов извиниться.

Неистовство толпы достигает своего апогея. Что ж, Чарли зашнуровал ботинок и может теперь удалиться. Но мэр города и двое полицейских — их стало уже двое! — напрасно с таким нетерпением поджидают его на площади. Чарли предпочитает другой путь. Он не спеша заходит за монумент, перелезает через решетку и исчезает…

Сатирическое начало фильма сюжетно не связано с дальнейшими событиями. Но оно не представляется искусственным, лишним, ибо обусловливает определенное восприятие зрителями развертывающейся затем стройной и простой — столь типичной для Чаплина— лирико-комической драмы. Сатирическая линия будет здесь продолжена в сценах, связанных с образом миллионера, а глубокий социальный подтекст первых кадров послужит обоснованием того грустного настроения, которое окрашивает всю историю трогательной любви безработного-бродяги к прекрасной слепой цветочнице. Несмотря на обилие в картине комедийных ситуаций, в зале редко могли возникать вспышки беззаботного смеха. К этому и стремился Чаплин: ведь жизнь, кусочек которой он показывал на экране, далеко не весела, и она способна вызывать лишь смех, полный горечи и печали.

Вслед за прологом дается экспозиция образа героя. Чаплин избегает всего лишнего, стремится быть предельно экономным. Его актерское и режиссерское мастерство стало настолько совершенным, что достаточно ему появиться на экране, чтобы зрители могли сразу судить о настроении героя. Походка, случайно брошенный взгляд, игра с тросточкой, какая-нибудь коротенькая сценка — и человек, даже прежде не видевший Чарли ни в одном фильме, проникал в его внутренний мир, в его характер, в круг его интересов и стремлений.

…Шумный перекресток большого города. На углу — юркие мальчишки-газетчики. Мимо проходит фланирующий Чарли. Его

осанка, манеры особенно строги и полны достоинства, а его обычный костюм на сей раз дополняют перчатки. Маленьким сорванцам, очевидно, известно кое-что забавное об этом безработном, одевающемся и держащемся с претензиями, которые под стать лишь обеспеченному джентльмену. Они смеются над ним; Чарли в ответ грозит им пальцем. Веснушчатый мальчуган схватывает его за этот палец, и… палец перчатки остается у него в руках. Чарли отбирает обратно злополучный палец, снимает еще один, презрительно щелкает перед носом дерзкого озорника, водружает обратно части разодранной перчатки и деловито уходит, помахивая тросточкой.

На витрине ближайшего магазина его внимание привлекает бронзовая статуя обнаженной женщины. Чарли сначала шокирован ее видом и сдерживает свое любопытство, стыдливо посматривая на нее уголками глаз. Все же стоять так перед пикантной скульптурой неприлично. Впрочем, есть выход: ведь это произведение искусства, и он может разыграть из себя знатока, ценителя подлинной красоты. Чарли еще приближается к витрине, потом отходит назад, сосредоточенно прищуривается, защищает глаза от света рукой, снова подходит, разглядывает, оценивает. Любуясь соблазнительными формами статуи, он вновь отступает все дальше и дальше на тротуар… и чуть не проваливается в зияющую пустоту грузового люка, крышку которого опустил вниз рабочий. Выбравшись на тротуар, Чарли возмущенно кричит что-то в открытый люк, затем препирается с человеком, наполовину показавшимся из-под земли. Но вот крышка поднимается, стоящий на ней человек весь оказывается наверху, и его огромная фигура горой возвышается над маленьким бродягой. Перепуганный Чарли считает за лучшее поскорее ретироваться…

Когда «Огни большого города» вышли на экраны, десятки миллионов безработных Соединенных Штатов и Европы без труда могли узнать в Чарли из пролога самих себя, понять, какие невзгоды тому пришлось пережить. В коротенькой сценке с мальчишками-газетчиками и у витрины магазина автор сознательно подчеркивал те черты характера героя, которые свидетельствовали о сохранении им, несмотря на перенесенные испытания, своей жизнерадостности, готовности к шутке, ребяческой проделке. Подобная экспозиция не только напоминала зрителям о Чарли из предыдущих фильмов, но и создавала особенно разительный, поистине трагический контраст настроений героя в начальных и финальных кадрах кинокартины.

Сатирические краски пролога, добродушно-ироническое звучание последующей сцены сменялись дальше лирическими мотивами основного сюжета, все чаще чередующимися с драматическими.

В этом фильме Чаплин впервые смог обогатить многообразие своих средств выразительности также музыкальной палитрой. «Огни большого города» не являлись звуковой картиной в полном

смысле слова — в ней еще не зазвучала человеческая речь, — но она сопровождалась музыкой, и партитуру написал сам Чаплин. По его собственным словам, музыка призвана была стать в фильме «как бы душой действия», приобрести такое же значение, как актерская игра.

И действительно, зрительные и музыкальные эффекты здесь дополняют друг друга, создают единые и органичные характеристики сюжетных положений и действующих лиц. Чаплин использовал музыку преимущественно в качестве эмоционального усилителя, однако возлагал иногда на нее и драматургические функции. Лейтмотивы, возникая и чередуясь, заменяли подчас пояснительные титры, облегчали переходы при параллельном монтаже. В отдельных случаях звуковые художественные образы предшествовали зрительным. Так, одновременно со вступительными надписями к фильму звучит резкий, стремительный, полный механического веселья мотив, выражающий стихийную силу бурлящего капиталистического города и его бурный натиск на человека. Возникающие за титрами фоновые изображения суетливого уличного движения, освещенного огнями реклам и автомобильных фар, служат лишь иллюстрацией к звучащей в музыке теме. Этот созданный в самом же начале музыкальный образ большого города неоднократно повторяется и впредь во всех случаях столкновений героя с

враждебной ему стихией.

Особенно велико значение звука в прологе. С его помощью раскрывается пародийность образов «отцов» и «патронесс» города: Чаплин заставил своих гротескных персонажей говорить с трибуны на тарабарском языке, голосом, умышленно искаженным звукозаписью, но сохранил в их «речах» все подобающие торжественному случаю выспренние интонации. Звуковой контраст между этой внешней выспренностью и полной бессмысленностью содержания (подчеркнутый многозначительными жестами и мимикой) и является ключом к сатирическому звучанию эпизода, к раскрытию фальши происходящего [Подобное разнообразное (хотя и ограниченное из-за отсутствия диалога) использование звука в «Огнях большого города» может показаться на первый взгляд противоречащим общеизвестному отрицательному отношению тогда Чаплина к этому важнейшему нововведению в киноискусстве. На деле никакого противоречия здесь не было: он выступал не против музыки и звуковых эффектов в фильмах, а против «говорящих» персонажей, которые, по его мнению, неизбежно разрушали созданное с трудом пантомимическое искусство «великого немого». Такие взгляды, разделявшиеся в то время многими видными деятелями кино всех стран, объяснялись примитивностью первых звуковых фильмов и появлением языковых барьеров, которые лишали кинокартины их интернационального характера. Эти возражения отпадали по мере того, как звучащая с экрана речь переставала быть простым техническим дополнением немого кино и становилась органическим и чрезвычайно мощным средством художественной выразительности, а также после введения субтитрирования и развития техники дубляжа, которые опрокинули языковые барьеры.].

В прологе, а также при экспозиции образа главного героя в сцене с мальчишками и у витрины магазина впервые звучат музыкальные лейтмотиве образа Чарли, которые будут продолжены и развиты на протяжении всего фильма.

Новый лейтмотив в картину вводится вместе с образом героини. Это почти песенный мотив, лирический и легко запоминающийся [В основу его был положен известный вальс «Продавщица фиалок». Помимо музыкальных тем, сочиненных непосредственно им самим, Чаплин включил в партитуру фильма (в обработанном виде) небольшие отрывки из нескольких популярных песен и танцев, а также классических произведений («Шехерезады» Римского-Корсакова и др.).]. Мягкости и какой-то задумчивой грусти музыкальных тонов полностью соответствуют

зримые краски образа.

…Цветы! Великолепные белые цветы! В их обрамлении появляется неясное и спокойное лицо девушки (Вирджиния Черрилл [Чаплин часто приглашал на главные роли не голливудских знаменитостей, избалованных славой, а рядовых актеров или даже, как в данном случае, вообще непрофессионалов.]). Она сидит у решетки сада, у ее ног полная корзина прекрасных цветов. Но тщетно белокурая продавщица ждет покупателей — ее товар не пользуется спросом в тяжелые дни кризиса.

Около тротуара, совсем недалеко от нее, стоит чей-то роскошный лимузин. Рядом с ним неожиданно образовывается «пробка» — множество машин нетерпеливо сгрудилось, запрудив улицу. Между ними суетится на мостовой Чарли. Он почти сталкивается с полицейским, сидящим на мотоцикле. Чтобы избежать с ним встречи, Чарли благоразумно открывает заднюю дверцу незанятого лимузина и проходит через него. Выйдя с другой стороны на тротуар, он хлопает дверцей и видит девушку, с улыбкой протягивающую ему цветок.

Пораженный красотой продавщицы, Чарли останавливается. Затем ищет в карманах монету, находит ее и протягивает девушке. Неосторожным движением он нечаянно выбивает цветок из ее рук. Девушка опускается на колени и шарит рукой по асфальту, смотря не вниз, а прямо перед собой и не обращая внимания на стоптанные ботинки «джентльмена». Чарли уже поднял с тротуара цветок и с изумлением наблюдает за девушкой. Она поворачивает голову и, хотя ее глаза теперь прямо устремлены на руки Чарли, спрашивает: «Вы подняли цветок, сэр?» Чарли молча протягивает его. Но она продолжает ждать ответа на свой вопрос. Страшная истина внезапно открывается ему: она слепа!

Чарли подносит цветок к руке девушки, та поднимается и прикалывает его к петлице пиджака. Чарли почтительно и заботливо помогает ей сесть на место. Потрясенный несчастьем девушки, он отступает назад, не отрывая от нее глаз. Проходит джентльмен в цилиндре и садится в лимузин. Хлопает дверца, машина трогается. Слепая продавщица протягивает руку в сторону отъезжающего лимузина и кричит вслед: «Вам следует сдачи, сэр!»

Вот оно что! Она приняла Чарли за обладателя автомобиля, может быть, за миллионера, который не привык брать сдачи! И Чарли на цыпочках, крадучись, затаив дыхание, осторожно отходит еще дальше. Не в силах уйти совсем, он тихонько присаживается на ту же ограду, около фонтанчика, продолжая

печально смотреть на прекрасную слепую цветочницу…

Весь этот эпизод полон драматизма и лиризма, на всем его протяжении зрителям ни разу не было дано повода посмеяться. Верный своему принципу чередования эмоционально различных сцен, Чаплин сделал здесь короткую комическую перебивку: девушка подходит к фонтанчику, споласкивает маленькое ведерко и, не подозревая о присутствии Чарли, выплескивает воду прямо ему в лицо.

Возросшее мастерство художника, отточенное на работе с деталью в «Парижанке», сказалось даже в этой перебивке. Она служит не только своим непосредственным целям, но и работает на трагикомический образ героя: как обычно, он оказывается наказанным за свою доброту, человечность. В этом отношении первая встреча героев фильма будет перекликаться с их финальной встречей. Причем ни здесь, ни там девушка не повинна в своих поступках. Это понимает Чарли, это понимали и зрители. Окружающий мир вынудил слепую искать на улицах города спасения от голодной смерти. Этот же мир внушил ей ложные представления о человеческом достоинстве, иллюзорные мечты о счастье, неразрывно связанном с богатством. И, прозрев, увидев нищего бродягу вместо элегантного джентльмена, каким рисовался Чарли раньше в ее воображении, она не сумеет даже скрыть своего глубокого разочарования, невольного ужаса и оскорбительного чувства жалости.

Тонко решена и первая встреча Чарли с другим героем картины — миллионером (артист Гарри Мейерс). Маленький безработный не имеет пристанища на ночь. Он устало семенит по каменным плитам набережной и усаживается на холодную скамью у самой воды. В руках его все еще находится цветок, купленный у слепой девушки. Несмотря на поздний час, Чарли замечает присутствие на набережной какого-то респектабельно одетого человека и, поднеся цветок к лицу, принимает вид влюбленного, мечтающего на ночной прогулке.

Однако что собирается делать этот джентльмен, закинувший петлю себе на шею и теперь обматывающий другим концом веревки камень, который лежит у его ног?.. Испуганными глазами следит Чарли за его действиями. Когда же незнакомец поднимает камень и, пошатываясь, идет с ним к воде, он кладет цветок на скамейку и срывается с места. Загородив дорогу безрассудному человеку, собирающемуся топиться, Чарли начинает вдохновенно говорить о прелестях жизни. Джентльмен в ужасе закрывает руками лицо, — в самом деле, что за непоправимую глупость он чуть было не совершил! Брошенный им камень падает на ногу спасителя. Вновь наказанный за благие намерения несчастный

Чарли скачет на месте на одной ноге, обхватив руками другую, пострадавшую. Заставив себя все же забыть о боли, он продолжает говорить о бесконечных больших и малых радостях жизни — он, этот ничтожнейший пария, бездомный и безработный, лишенный всего, чего может лишиться человек на земле! И кого он убеждает в сказочном счастье существования? Богача, которому доступно все на свете!..

На тупом, пьяном лице последнего нельзя прочесть никакого выражения. Кажется, он уже и не слышит ничего. Внезапно повернувшись, он снова схватывает петлю, накидывает ее на шею себе и, не заметив того, одновременно— на шею стоящего сзади Чарли. Самоубийца наклоняется за грузом, петля соскальзывает с его головы. Он с силой швыряет груз… и вслед за камнем в воду летит маленький бродяга, столь страстно любящий жизнь.

Последующие кадры, где миллионер дважды вытаскивает Чарли из воды и дважды сам падает в нее, строятся на комическом параллелизме. В конце концов промокшие до нитки спаситель и спасенный в обнимку уходят с набережной. Их провожает подозрительным взглядом внезапно возникший полицейский, но Чарли вспоминает об оставленном на скамейке цветке и возвращается за ним. Миллионер, поклявшись ему в вечной дружбе, ведет его в свой роскошный дом. На пороге их встречает величественный дворецкий. «Что нового, Джеймс?» — спрашивает хозяин. «Ваша жена прислала за своими вещами, сэр». «Прекрасно», — следует лаконичный ответ.

Этот короткий диалог и отброшенная миллионером фотография молодой женщины объясняют зрителям причину, из-за которой он пытался покончить жизнь самоубийством. Последующие сцены в доме и особенно в ночном ресторане, куда новые «друзья» поехали кутить и где бродяжка Чарли очутился в непривычном для него фешенебельном обществе, буквально искрятся комедийными находками и трюками. Лишь на рассвете «друзья» покидают ресторанный зал, судорожно дергающийся в ритме неистового фокстрота. Усевшись в открытую машину последнего выпуска, пьяный миллионер берется за руль. Мощный автомобиль выписывает чудовищные петли на пустынных улицах, наезжая на тротуары, срезая углы и лишь чудом избегая катастрофы. Испуганный Чарли молит: «Постарайтесь править осторожнее!» Миллионер поворачивается к нему, оставив руль совсем на произвол судьбы, с удивлением спрашивает: «Разве я управляю?» Тогда Чарли поспешно хватается за руль, пересаживается на место миллионера и сам ведет машину.

В кризисные годы этот эпизод воспринимался как прозрачный намек на неспособность капиталистов управлять

государственной машиной. Именно подобного рода нападки художника на социально-экономическую систему в первую очередь и определили враждебное отношение к фильму со стороны части американской прессы.

Глубокий социальный подтекст всех сцен, связанных с миллионером, подчеркнут Чаплином звучащей в музыке темой большого города. Единый лейтмотив связывает, как бы отождествляет эти различные образы. Благодаря его постоянной повторяемости у зрителя возникают мгновенные ассоциации, которые придают обобщающий смысл образу миллионера как одному из вершителей судеб Америки. И не только сам миллионер, то пьяный, то трезвый, но подчас и его, казалось бы, малозначительные, случайные поступки приобретают символическое значение. В них угадываешь то редкую и обманчивую улыбку судьбы, дарованную простому смертному Чарли, то уродливую гримасу несчастья, подстерегающего героя на каждом шагу.

Вот пьяный миллионер дарит Чарли свой великолепный автомобиль и немного денег. Чарли покупает у слепой цветочницы целую корзину цветов и отвозит девушку домой на машине. Но в особняке миллионера, куда он возвращается, его ждет неожиданное огорчение: проспавшийся и протрезвевший богатый «друг» забывает обо всех событиях прошедшей ночи и даже не узнает Чарли. Он приказывает лакею не впускать его, а затем уезжает на подаренной тому машине.

В тот вечер, когда миллионер снова напивается, они опять встречаются. Устраивается пирушка, на которой Чарли веселит собравшихся своим поведением и комическими трюками. Утром он просыпается в постели миллионера. Протрезвившись, тот с недоумением и брезгливо смотрит на вчерашнего «друга», приказывает лакею вышвырнуть его из дома.

Опечаленный Чарли идет туда, где впервые, окруженная цветами, улыбнулась ему девушка. Он не находит ее и, обеспокоенный, спешит к ней домой.

Увидев в окно врача и девушку, лежащую в постели, Чарли решает помочь больной. Он берется за первую попавшуюся работу — уборщика нечистот с улиц. Но скоро Чарли лишается и этого отвратительного занятия: после очередного визита к больной с продуктами и лакомствами он опаздывает с обеденного перерыва, и его выгоняют. Сопутствующие герою в различных жизненных перипетиях (в качестве своеобразного подтекста роли) определенные музыкальные темы помогали каждый раз глубже проникать в его переживания и мысли. Если образ Чарли-фланера раскрывался в музыке затейливой и смешной мелодией в низких

регистрах, передающей семенящий ритм его походки, а в сатирических кадрах пролога и в некоторых сценах с миллионером его образ выражался быстрым, окрашенным юмором мотивом, то в лирических сценах настроение героя как нельзя лучше характеризовали мягкость и задумчивая грусть лейтмотива слепой девушки. Во время своих посещений заболевшей цветочницы Чарли проявляет себя внимательным, трогательным и в высшей степени почтительным кавалером. А однажды он приносит с собой газету, в которой сообщается, что приезжий венский врач успешно лечит слепоту. «Замечательно. Тогда я могла бы видеть вас», — говорит девушка. Чарли тихонько вздыхает: в этом случае она узнала бы всю правду — и он потеряет ее. Но все равно, это не должно служить препятствием. Вот только где достать такие большие деньги? Ведь нет даже нескольких долларов, чтобы внести очередную плату за комнату, — квартирохозяин грозит на следующее утро выселить девушку на улицу.

Куда идти, где достать работу в век «процветания», — куда, где? Он пытает счастье даже на ринге, но, естественно, терпит поражение. Вялой походкой, в полной безнадежности бредет он по шумной и ярко освещенной ночной улице большого города в толпе беспечных, нарядно разодетых людей. И вдруг оказывается в объятиях вернувшегося из путешествия в Европу миллионера. В такой час тот, конечно, вдребезги пьян. Он увозит с собой Чарли, ошеломленного непрерывными поворотами судьбы.

Миллионер дает Чарли тысячу долларов для лечения девушки. Но в его доме притаились грабители. Они бьют миллионера кастетом по голове, и тот теряет сознание. Чарли удается вырваться из их рук и вызвать по телефону полицию. Грабители убегают; появившиеся лакей и полицейский подозревают в совершенном преступлении Чарли, в кармане которого находят тысячу долларов. Когда миллионер приходит в себя, обрадованный Чарли с надеждой бросается к нему, но удар по голове выбил из миллионера всякий хмель. Морщась от боли, он непомнящими глазами смотрит на Чарли. «Кто этот человек?» — спрашивает он лакея.

Растерянный и раздосадованный, Чарли извивается в руках полицейского. Он с грустью смотрит на пачку денег, которую тот держит как вещественное доказательство. Неожиданно ему удается ловким маневром освободиться от полицейского. Выхватив из его рук деньги, он стремительно убегает.

Знакомая комната девушки. Чарли отдает слепой все добытые им с таким трудом и опасностями деньги. Она целует ему руку!.. Чарли уйдет сейчас отсюда навсегда — закон неминуемо его настигнет, и ему придется жестоко поплатиться за свое рыцарство. Но зато девушка сможет вернуть себе зрение. Правда, тогда он, оборванный и жалкий нищий, должен будет окончательно оставить надежду на ее любовь. Что же из этого? Зато она будет видеть! А это — главное!

Чарли говорит на прощание: «Я скоро вернусь…» В его печальном лице и чуть согбенной фигуре зритель читает всю сложную гамму переживаний. Девушка замирает без движения, не находит слов для выражения своей признательности, переполняющих ее чувств, и он с трудом заставляет себя переступить порог двери.

…Угол улицы, где торгуют газетами бойкие мальчишки. Они видят приближение Чарли и намереваются сыграть над ним очередную шутку, но не успевают: двое рослых сыщиков подходят к нему и захлопывают наручники на его руках. Перед входом в мрачные массивные ворота тюрьмы Чарли в знак прощания со свободой жестом пренебрежения к превратностям судьбы и житейским невзгодам — типичным жестом лондонского кокни — перекидывает через плечо окурок сигареты и ловко отшвыривает его сзади подошвой ботинка.

С календаря один за другим быстро слетают листки. Много листков. Печальная осень. Девушка перед корзиной белых цветов. Она сидит не на панели, не у решетки сада, а в магазине с большой застекленной витриной. Цветочница тщательно раскладывает свой товар, сама прихорашивается перед зеркалом, — она уже не слепая. Около магазина останавливается великолепный автомобиль, из которого выходит стройный денди. Он заказывает цветы; девушка пристально рассматривает его, а затем провожает долгим взглядом и вздыхает. «Я думала, что это он», — говорит она своей бабушке.

На знакомом углу, совсем рядом с цветочным магазином, появляется Чарли. Он безучастно проходит мимо витрин, взгляд его некогда живых глаз потух. Его маленькая фигурка, кажется, стала еще меньше, а невзрачный костюм разодрался в клочья. У него впервые нет даже тросточки, которая, по словам Чаплина, служила символом его чувства достоинства. Руки Чарли засунуты от холода глубоко в карманы. Устало волоча ноги, он проходит мимо своих старых знакомых — продавцов газет. Они успели заметно вытянуться и превратиться в юношей. Озорники по-своему рады появлению Чарли и встречают его бомбардировкой горошинами. Но теперь он уже не склонен перед ними

бравировать и с ними шутить.

Неожиданно Чарли видит валяющийся на мостовой белый цветок. Как о многом он напоминает!.. Чарли нагибается, чтобы поднять его. Сзади, из дырки на его мешковатых штанах, высовывается кончик грязной рубашки. Веснушчатый мальчишка подскакивает, вцепляется в него и с силой тянет. Чарли чуть не падает, но кусок материи остается в руках несносного паренька. Разъяренный Чарли преследует его, тот увертывается и бросает оторванный кусок. Чарли поднимает его, вытирает им нос и засовывает в боковой кармашек вместо платка.

Девушка видит сквозь витрину всю эту сцену и весело смеется. Чарли стоит спиной, но вот он поворачивается и встречается с ней глазами. Конечно, он сразу узнает ее! Она приветливо и сочувственно улыбается. Она удивлена его пристальным взглядом и со смехом бросает своей помощнице: «Я, кажется, одержала победу».

Вид девушки говорит Чарли, что она довольна жизнью, весела, прекрасно одета, а главное, — она видит. Как хорошо, что она не узнает его! С осыпавшимся цветком, подобранным на мостовой, стоит Чарли у витрины.

Девушке жаль этого смешного оборванца. Она берет красивый цветок из букета и протягивает его Чарли, приглашая зайти в магазин. Он стоит не двигаясь и по-прежнему не спуская с нее глаз. Девушка догадывается: ему нужен не цветок, а нечто другое, более существенное. Она достает из кассы монетку, выходит на порог и протягивает ее одновременно с цветком.

Она предлагает ему деньги! В испуге он отступает назад. Нет-нет, он не примет этого подаяния!

Все же Чарли не может удержаться от искушения и, осторожно приблизившись, берет цветок. Он не произносит ни слова, чтобы не быть узнанным по голосу. Девушка насильно вкладывает монету в его руку.

Что это? Почему так знакома ей эта рука? Она тщательно ощупывает ее. Да, это та самая рука, которую она некогда целовала в порыве благодарности. Одно случайное прикосновение объясняет ей все. Теперь ей понятно странное поведение этого бродяжки, его пристальный взгляд. Так вот каков ее прекрасный принц, щедрый благодетель, возивший ее на собственной машине, когда она была еще слепой и нищей!

Чарли понимает, что девушка узнала его. Но все еще не произносит ни слова. Только грустно, очень грустно улыбается. В его выразительном взгляде смешаны скорбь и радость. Он держит цветок в зубах, а палец на сжатых губах как бы молит о молчании. Она продолжает смотреть на Чарли; у нее все то же выражение растерянности, глубокого отчаяния и сердечной боли. «Вы?..» Чуть заметно он кивает ей в ответ головой.

Она хотела вылечить глаза, чтобы увидеть его! Он пытается улыбнуться, робким жестом показывает на глаза и наконец произносит: «Теперь вы видите?»

Девушка с трудом сдерживает подступившие слезы. «Да, теперь я вижу». На лице у Чарли улыбка. Улыбка, которая неизмеримо мучительнее всяких слез…

Конец картины по-настоящему драматичен. Сюжетно она не завершена — зрителям предоставляется самим догадываться об окончательной развязке. Особенной фантазии для этого, впрочем, не требуется — дальнейшие поступки героев должна определить та же жестокая правда жизни, которой пронизана вся рассказанная бесхитростная и печальная история. Тема картины исчерпана, и то, что художник поставил точку именно в этот момент, говорит о важности для него идеи, скрытой в подтексте, а не сюжетной интриги как таковой.

«Огни большого города» являли собой своеобразный синтез

двух сквозных линий чаплиновского творчества. По критико-реалистическому обличению социальных пороков капиталистического общества это была новая ступень после «Собачьей жизни», «Пилигрима» и «Парижанки», преддверие откровенно сатирического памфлета «Новые времена». По комической разработке лирико-драматических мотивов фильм завершал цикл, включавший «Скитальца», «Малыша», «Золотую лихорадку» и «Цирк». Может быть, благодаря органичности этого синтеза, не превзойденного художником, «Огни большого города» и явились самым лучшим его творением.

Двадцать лет не забьет после этого фильма лирическая струя чаплиновского искусства: катастрофы экономического кризиса и трагедии второй мировой войны иссушат ее источник. Лишь в «Огнях рампы» художник вновь обратится к нему, чтобы согреть живительным теплом человеческого чувства опустошенную душу старого клоуна.

В «Огнях большого города» зритель погружен в атмосферу необыкновенно чистой красоты, скрытой в обыкновенных людях. В чаплиновском герое столько душевного богатства, цельных чувств, настоящего мужества в борьбе с жизнью, в нем так развито сознание своего человеческого достоинства, долга перед окружающими, настолько сильно стремление к счастью, которое он усматривал прежде всего в том, чтобы делать счастливыми других, что его образ являет собой уже некий моральный идеал человека. И тем самым судьба его, переживания, пути жизни, которые он избирал — и которые может избрать в будущем, — приобрели общечеловеческое значение.

В «Огнях большого города» Чаплин завершил наконец формирование художественного образа своего героя. Образ этот не простой; значительность его определяется прежде всего тем, что он — продукт целой эпохи развития буржуазного общества. В крошечной судьбе его отражается большая чаплиновская тема — тема свободы простого человека от нужды и угнетения, тема борьбы за человеческое счастье. Эта тема определяла уже содержание многих короткометражных фильмов, но лишь в «Огнях большого города» она впервые была раскрыта настолько глубоко, что заставляла зрителей всерьез задуматься о судьбе героя и поставить перед собой вопрос: какие же пути жизни он должен избрать?

Чаплин не дал здесь ответа на этот вопрос, но, очевидно, сам почувствовал назревшую необходимость в нем. Во всяком случае, в двух более поздних картинах он попытается это сделать.

Чарли — человек из «низов», и он представляет собой в комедийном искусстве Чаплина положительное начало. Конечно,

его судьба и история его трагикомических злоключений не могли в полную меру отражать жизнь и борьбу народных масс Соединенных Штатов Америки. Художник и не претендовал на это. Но в герое Чаплина нашли выражение некоторые существенные черты — как положительные, так и отрицательные, — в известной степени типичные для рядового американца. Эти черты во многом определят дальнейший путь героя.

В «Огнях большого города» ветер событий современности уже ворвался в неустроенный уголок жизни Чарли, но не пробудил еще его сознания. Художник показывал, что его герой далек от понимания самых азбучных истин социального и политического порядка. Он даже не в состоянии правильно оценивать и соответственно относиться к людям, находящимся на самом верху и на самом низу общественной лестницы, с которыми сталкивает его судьба.

В своем извечном враге миллионере-Чарли, несмотря на понятную настороженность, видел все нее только славного и доброго малого, когда тот бывал пьян, и искренне недоумевал и огорчался, когда этот «несчастный друг», переживавший измену жены, после протрезвления брезгливо отталкивал его от себя.

В то же время Чарли способен к проявлению презрения, даже жестокости по отношению к подобным ему же самому беднякам. В фильме есть эпизод, который мог вызвать законное недоумение из-за своего кажущегося диссонанса со всей логикой развития характера героя: выйдя из роскошного автомобиля, подаренного ему пьяным миллионером, Чарли сбивал с ног жалкого нищего и отнимал у него подобранный с тротуара окурок.

В зрелом искусстве Чаплина элемент случайности, непродуманности почти исключался. За жестоким поступком Чарли, напоминавшим о приемах ранних «буйных» короткометражных комедий, таился определенный психологический смысл. Чарли испытывал постоянное влияние окружающей среды, и его поступок— результат этого влияния, непроизвольная дань времени. Он в высшей степени симптоматичен, и в нем заложены черты, которые могли в своем дальнейшем развитии привести героя к приятию им волчьих законов господствующей морали, приспособлению к окружающей действительности. Этот один из возможных путей развития образа Чарли из фильма «Огни большого города» получит в последующем творчестве Чарльза Чаплина свое логическое и трагическое завершение.

Другой возможный путь вел героя в диаметрально противоположном направлении. Безработного Чарли,

поддерживавшего свое существование случайными заработками, характеризовала полная аполитичность; этим, он отличался от большинства американских трудящихся, хотя те в массе своей тоже идеологически еще не осмыслили классовой борьбы, которую сами вели. В отличие от организованных рабочих Чарли вообще стоял в стороне от какой-либо борьбы. Он индивидуалист, лишенный чувства коллектива. Чарли воспринимал несправедливости и удары, которые постоянно наносила ему жизнь, как нечто неизбежное. Он не склонял головы, но оборонялся в одиночку и потому терпел поражение за поражением.

История Чарли, рассказанная в «Огнях большого города», — это фактически история гибели всех и всяческих иллюзий. Чарли наивно верил в доброту, в бескорыстность людских отношений, в дружбу и любовь. Но после того как судьба столкнула его с бизнесменом-миллионером, спасенным им от смерти, он убедился, что и доброта, и благодарность, и дружба обманчивы, нереальны в этом мире. Миллионер похож на человека, только будучи пьяным; в обычном же, трезвом состоянии это всего лишь холодный делец. Из-за той же незримой, но могущественной власти денег происходило крушение и скромных, невысказанных надежд Чарли на личное счастье, крах его последних иллюзий. Чаплин возвратил в фильме зрение не только героине, но и герою. Именно потому так беспредельно грустен и трагичен в финале прощальный взгляд изумительных по своей выразительности глаз артиста.

История самоотверженной и благородной любви Чарли к бедной цветочнице составляла одну сюжетную канву кинофильма; история «дружбы» его с пьяницей миллионером — вторую канву. Но обе они тесно переплетались друг с другом и служили одной цели: развенчивали демократические иллюзии и идеалистические представления героя об обществе, построенном на классовом неравенстве. К концу картины Чарли начинал осознавать многие печальные истины; поражения, которые он терпел от жизни, делали уже совершенно немыслимым прежнее слепое существование, бесцельное бродяжничество.

Следующий фильм, «Новые времена», явится естественным и логическим продолжением рассказа о судьбе маленького человека, впервые вставшего на путь протеста. И хотя этот фильм будет решен традиционными комедийными средствами, Чаплин все же утверждал в нем для своего героя именно путь протеста, а в более позднем, «Мсье Верду», он развенчивал путь приспособления к капиталистической действительности. Этот факт имеет, конечно, огромное значение для понимания

прогрессивного мировоззрения художника.

Глава VII. В БОЙ!

ГЛАВА VII

В БОЙ!

Вскоре после выпуска фильма «Великий диктатор» Чаплин принял активное участие в общественном движении за скорейшее открытие второго фронта в Европе

ПРАЩА САТИРЫ («Новые времена»)

Мой способ шутить — говорить правду.

Печальный образ Чарли из финала «Огней большого города», расставшегося со своими иллюзиями о мире, в котором он жил, уже ни в какой мере не походил на облик самого Чаплина той поры. Испытания, выпавшие совсем недавно на долю художника, закалили его, подготовили к борьбе с врагами.

В 1930 году, когда Чаплин заканчивал свою работу над «Огнями большого города», в Голливуд приехали советские киномастера С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссэ. Их воспоминания воссоздают нам наиболее важные черты портрета Чаплина. Эдуард Тиссэ, в частности, писал в статье «Встречи с Чаплином», опубликованной в газете «Кино» в связи с 50-летием великого художника:

«Шесть месяцев почти ежедневных встреч. Время горячих споров и совместных прогулок. Эти дни, согретые обаянием Чарли, останутся в памяти на всю жизнь…

Мы знали раньше Чаплина таким, каким он выглядит на экране, — меланхоликом, маленьким, мешковатым человечком с расслабленной походкой… А увидели мы человека небольшого роста, но атлетическою сложения, человека, пышущего здоровьем. У Чаплина необычайно хорошо координированы все движения; у него стремительная фигура, эластичная, упругая походка.

Стоило поспорить с Чаплином, как глаза его загорались, становились страстными, пытливыми глазами художника. Достаточно было коснуться интересной темы, как Чарли откликался потоком воспоминаний и аналогий. Только когда речь заходила о его, Чаплина, работе, он пытался отмолчаться.

Особенно живо протекали споры о кинематографическом искусстве. Суждения Чаплина бывали парадоксальны и всегда остроумны… Интерес Чаплина к нашей родине огромен. Он не уставал интересоваться малейшими деталями, которые хотя бы в какой-то мере характеризовали жизнь советского человека».

После выпуска «Огней большого города» Чаплину потребовались вся его энергия, все мужество, чтобы выстоять перед лицом нового испытания и обрести возможность самому перейти в наступление в сатирических произведениях на могущественного Голиафа.

Очередной натиск на художника был произведен кинопрокатной фирмой «Юнайтед артистс». Несмотря на то, что значительная часть акций этой фирмы принадлежала самому Чаплину, она наотрез отказалась распространять «Огни большого города» за границей и даже в штате Нью-Йорк под тем предлогом,

что «неговорящая» картина не будет иметь успеха у публики. Чаплин вложил в фильм почти все имевшиеся у него средства, и руководство «Юнайтед артистс» это прекрасно знало. Отказ распространять фильм означал реальную угрозу полного разорения артиста. Шедевр чаплиновского искусства едва не стал его последним творением, вышедшим из стен собственной студии. Сохранить творческую независимость ему помогла лишь единодушная поддержка зрителей почти всех стран мира.

Борьбу за фильм Чаплин начал поездкой в Нью-Йорк, а затем уехал в Европу, чтобы попытаться продать ее там. Англия устроила прославленному артисту еще более торжественную встречу, чем десять лет назад. Но Чаплина волновала прежде всего судьба фильма. «Его нетерпение и нервозность, — вспоминал бывший секретарь художника Карл Робинзон, — с каждым днем все возрастали. За два дня до премьеры его состояние начало меня пугать. Я боялся, что он серьезно заболеет».

Премьера «Огней большого города» прошла в Лондоне с подлинным триумфом. Вскоре после нее Чаплин поехал в Голландию, а оттуда в Германию. Всюду на его пути вставали страшные картины последствий экономического кризиса. Будучи в Берлине, он нанес визит знаменитому немецкому физику Альберту Эйнштейну. Вместе с ним на потсдамскую виллу ученого пришел какой-то англичанин с жестким выражением лица. Артист отрекомендовал его как своего знакомого. За обеденным столом Чаплин был против обыкновения невесел — он находился под впечатлением увиденных им по обеим сторонам Ламанша сцен нищеты и безработицы.

— Капиталистическая система неисправима, — заявил он. — Она по-прежнему сопротивляется любым попыткам внести в нее решительные изменения!

Чаплин долго и горячо говорил на эту тему. Эйнштейн, желая вывести своего гостя из мрачного настроения, сказал:

— Оставив в стороне все теории, скажу вам, что сделал бы я, если б мне дали власть: я собрал бы в одну кучу все деньги, обращающиеся на планете, и сжег бы их!

Чаплин улыбнулся, потом начал бешено хохотать, и Эйнштейн вторил ему. «Никогда еще, — записал свидетель этой сцены, — я не слышал такого громового и в то же время мальчишески чистого смеха, как тот, которому предалась эта пара». Спутник Чаплина, сидевший все время безмолвно за столом, неожиданно встал и, сухо поклонившись, вышел. Заметив недоумение присутствовавших, Чаплин пояснил:

— Сэр Филипп Сэссун из Лондона. Упросил меня взять его с

собой к вам. Один из самых богатых людей во всей британской империи. Сын баронессы Алины де Ротшильд. Владелец доков в Бомбее, золотых рудников в Африке, угольных копей в Шотландии…

— Ах так! — понимающе кивнул Эйнштейн.

— Ах так! — в тон ему откликнулся Чаплин. И новый взрыв смеха был заключительным аккордом этой сцены.

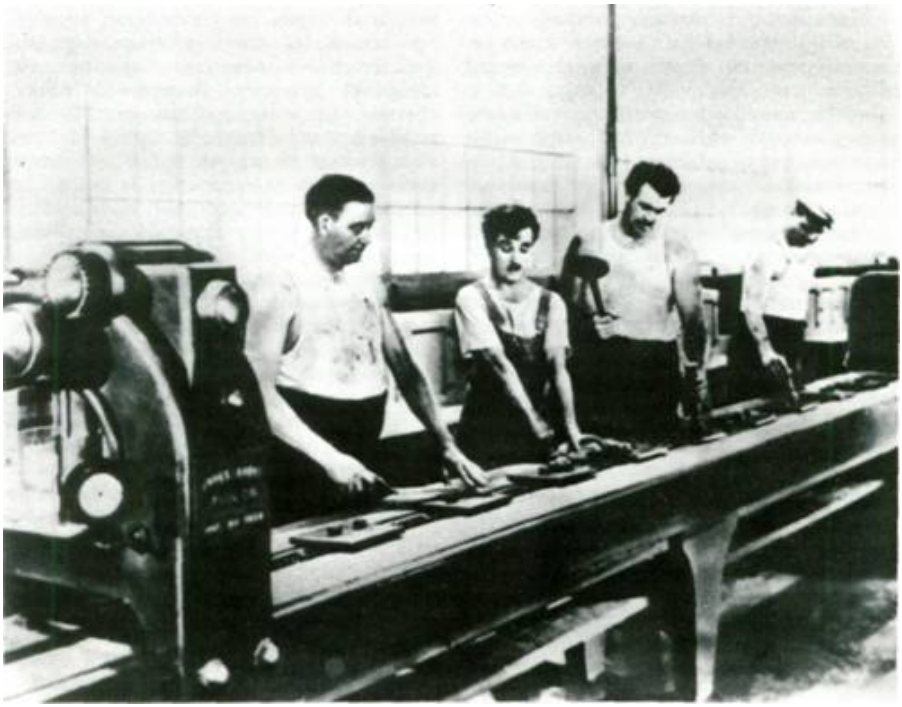
Характерно, что, еще будучи в Лондоне и встречаясь с такими людьми, как Бернард Шоу и бывший английский премьер-министр Ллойд-Джордж, Чаплин направлял свой разговор с ними на проблемы безработицы, заработной платы и т. д. При этом он проявлял глубокие знания и заинтересованность, затмевал даже, по свидетельству члена парламента лейбористки Эллен Уилкинсон, «великого мастера красноречия Ллойд-Джорджа».

Из Германии артист отправился в Австрию, затем в Италию, во Францию и другие страны. Во время этих поездок он смог сам увидеть, какую восторженную встречу оказали зрители его новому фильму. Убедившись в успехе «Огней большого города» в Европе и узнав из телеграммы, что они прорвали занавес бойкота в Нью-Йорке, Чаплин отправился в путешествие по Ближнему и Дальнему Востоку. Он поехал в Африку, Индию, Индонезию и, наконец, в Японию, где, по слухам, подвергся опасности быть убитым членами фашистской военной организации «Черный дракон». Весной 1932 года, спустя год и четыре месяца, Чаплин возвратился в Голливуд. Сразу же после приезда он начал было диктовать серию статей по социальным вопросам, но оставил их и приступил к созданию фильма, названного им «Новые времена».

Накануне премьеры картины, в феврале 1936 года, Чаплин дал интервью американским корреспондентам, в котором частично раскрыл свой замысел, тесно связанный с одной из типичных и неотъемлемых сторон капитализма — кризисом перепроизводства: «Когда я пять лет назад вернулся в Соединенные Штаты из кругосветного путешествия, то столкнулся с крайним смятением, которое охватило народ. Я и сам почувствовал замешательство. Очень многое, во что мы когда-то верили, оказалось пустым и нереальным, и никто не имел никакого представления о том, что же надо предпринять… Мы уже не в состоянии справиться с тем, что произвели; мы не можем справиться с духами, которых сами вызвали к жизни. Наша возможность производить в необъятных количествах все необходимое породила нищету… Надо было дать сатиру на новые времена… символизировать эти новые времена…» И в новом фильме Чаплина реалистическая картина действительности поднялась до философски продуманного символа. Если в «Огнях

большого города» были символичны немногие, главным образом первые кадры, показывавшие монумент «Мир и Процветание» с фигурой безработного на нем и служившие общим фоном для развертывающегося трагикомического сюжета, то в «Новых временах» символичен почти каждый эпизод. Но использование символических художественных образов не переросло в символизм мышления, не привело к поглощению частного отвлеченным целым, к схематическому изображению. Обобщенное значение той или иной сцены воспринималось у Чаплина только через конкретно-образное, жизненное начало, преломлялось через индивидуальную, неповторимую судьбу. Придание художественному образу символического звучания отнюдь не противоречит принципам реалистического искусства. Наоборот, этот прием позволил Чаплину с максимальной краткостью и выразительностью раскрыть социальную сущность явлений действительности, широты охвата и глубины отображения которой еще не знало американское кино. Художник сумел уложить в рамки обычного полнометражного фильма калейдоскоп живых картин и событий, повествующих о злоключениях Чарли и одновременно освещавших, подобно лучу прожектора, сплетение пороков господствующей социально-экономической системы.

Чаплин рассказывал в «Новых временах» уже не о судьбе Чарли-отщепенца, деклассированного элемента, а о судьбе Чарли-рабочего, «полноправного» члена общества, одного из многих винтиков его. Рамки узкого мирка чаплиновского героя, показанного в «Огнях большого города», раздвинулись, и зритель увидел его в самой гуще жизни — среди рабочих завода, в толпе безработных, в колонне демонстрантов. Его одиночеству пришел конец, и даже в своих скитаниях он обрел преданную подругу.



Уже самый подзаголовок картины— «Повесть о производстве, индивидуальной предприимчивости и человечестве, мечущемся в поисках счастья»— придал ей характер обобщающего и обличительного комментария действительности. С продуманной последовательностью раскрывал Чаплин эти три главные темы, изложенные в подзаголовке.

Первая тема — тема капиталистического производства — решалась с помощью образа крупного современного промышленного предприятия. Образ этот искусно соткан из множества деталей; важнейшей из них являлся конвейер, олицетворявший потогонную систему эксплуатации.

…У непрерывно движущейся ленты конвейера стоит в рабочем комбинезоне Чарли. Его движения механичны и примитивны: он подвинчивает ключом гайки на проходящих по ленте деталях. Они быстро движутся мимо, а следующий рабочий ударяет по ним молотком. Человеческие руки едва успевают делать привычные движения. Конвейер не оставляет рабочим даже доли секунды, чтобы отогнать от лица надоевшую муху или просто почесаться.

Человек утрачивает свою первозданность, цельность и делится на части — руки, туловище, голова. Все долгие часы работы они как бы существуют порознь. Да и после отхода от конвейера не всегда удается собрать их сразу и каждая из частей

продолжает жить сама по себе.

Все механизировано на этом огромном предприятии. Вот на большом телеэкране появляется изображение директора (артист Аллан Гарсиа). Его властный голос ускоряет движение конвейера. Чарли выбивается из темпа и с трудом догоняет других. Бригадир подменяет его, чтобы дать возможность сходить в уборную. Отойдя от машины, Чарли судорожно дергается, как в тике, и лишь спустя несколько минут овладевает своим телом. Перед входом в уборную он отмечает время на табельных часах. Но только успевает закурить, как установленный даже здесь телеэкран неожиданно оживает и тот же властный голос гонит его снова на работу. Чарли стремительно вылетает из уборной и, отметив снова табельный листок, возвращается к конвейеру.

Каждый кадр кричит, вопит здесь о растоптанном

человеческом достоинстве. Но апофеозом всего является сцена испытания новой машины для механического кормления рабочих — в погоне за прибылями хозяева готовы лишить их даже краткого обеденного перерыва.

К директору предприятия приходит изобретатель с образцом кормящей машины. Не произнеся ни слова, он заводит на патефоне пластинку. Слышится бесстрастный голос, который деловито перечисляет достоинства чудесного аппарата. Автоматический продавец призывает не забывать о необходимости добиваться преимуществ перед конкурентами и сулит постоянное повышение производительности труда.

Директор завода вместе с изобретателем идут в цех, чтобы проверить действие машины на каком-нибудь рабочем. Выбор падает на Чарли. Маленького человечка в комбинезоне привязывают ремнями к аппарату, и механизм кормит его супом, мясом, вареной кукурузой, заботливо вытирает ему рот специальной подушечкой, напоминающей пресс-папье. Однако Чарли не успевает насытиться, как весь сложный механизм неожиданно разлаживается и развивает бешеную скорость. Тогда горячий суп выплескивается с тарелки прямо в лицо Чарли, куски мяса вместе с гайками безжалостно запихиваются ему в рот, початок кукурузы больно бьет по носу, а подушечка для утирания хлещет несчастного по губам и щекам. «Кормящая машина» превращается в свою противоположность— в страшную машину истязания и голода, символизируя собой новые времена кризиса, взбунтовавшиеся силы капиталистического производства.

После неудачного эксперимента директор приказывает повысить темп работы. Чарли не поспевает завинчивать мчащиеся перед ним гайки, и движущаяся лента затягивает его в утробу конвейера…

В созданном Чаплином образе современного (по меркам тех лет) предприятия каждая деталь оказалась поднятой до обобщающего звучания. Конвейер превращает рабочего в простой придаток машины. Высшие достижения техники и рационализации используются не на благо человека, а во вред ему, и однообразный, механический труд в конце концов сводит Чарли с ума. Вытащенный из утробы машины, он уже не может спокойно пройти мимо чего-либо, что в какой-то мере напоминает ему гайку. Она ему мерещится всюду, и он готов своим ключом «завинчивать» даже человеческие носы или пуговицы на женском платье. Выскакивая из заводских ворот в погоне за очередной жертвой и снова вбегая в них, помешанный Чарли не забывает, однако, отметить время на табельном листке. Приплясывая, как фавн, и кокетливо играя масленкой, он

останавливает конвейер, обливает машинным маслом лица мастеров, бригадиров, то включает, то выключает рубильники на распределительном щите и в конце концов устраивает взрыв. Его поступки вызывают смех, но причина их толкает на глубокое раздумье, ибо это подлинный (хотя и показанный комедийными средствами) бунт против машин, вернее, против капиталистического использования их, лишающего человека человеческого облика. В самом деле, что оставляет ему конвейер? Всего лишь сумму приобретенных автоматических движений да привычки раба, отмечающего табель даже после потери рассудка.

Так подана в фильме тема капиталистического производства.

Вторая тема — тема «индивидуальной предприимчивости» — разрешена Чаплином столь же сатирически и с не меньшей впечатляющей силой.

Помешанного Чарли отправляют с завода в больницу. Он выходит из нее выздоровевшим, но безработным — многие предприятия закрылись. Пополнив собой армию людей, которых кризис лишил хлеба и крыши над головой, Чарли бесцельно бредет по улицам города. С проезжающего мимо грузовика, груженного досками, падает сигнальный красный флажок. Готовый всегда услужить, Чарли бежит следом за грузовиком, размахивая поднятым флажком. Но автомобиль исчезает вдали, и уставший Чарли замедляет шаг. В этот момент из боковой улицы выливается колонна демонстрантов; на транспарантах, которые

они несут, чаще всего видно слово «Свобода». Чарли, размахивающий флажком, оказывается во главе этой колонны безработных. И когда на демонстрантов нападает полиция, его принимают за вожака и бросают в тюрьму.

Внутренний вид тюрьмы, в которую попадает Чарли, очень напоминает Синг-Синг, некогда осмотренный художником. Во всяком случае, изображение тюрьмы в фильме почти полностью соответствует описанию Синг-Синга, данному в «Одноэтажной Америке» И. Ильфом и Е. Петровым, также посетившими ее: «… шесть этажей камер, узких, как пароходные каюты, стоящих одна рядом с другой и снабженных вместо дверей львиными решетками. Вдоль каждого этажа идут внутренние металлические

галереи, сообщающиеся между собой такими же металлическими лестницами. Меньше всего это похоже на жилье, даже тюремное. Утилитарность постройки придает ей заводской вид». Зоркий глаз Чаплина тоже подметил это многозначительное сходство, и в фильме оно подчеркивается массой разнообразных деталей, общей атмосферой, той же предельной регламентацией времени, которая превращает человека в движущийся автомат. Зритель невольно делает вывод: строи жизни на заводе, где работают «свободные» люди, по существу, мало чем отличается от строя тюремной жизни. И там и здесь в одинаковой мере происходит порабощение человеческой личности.

Соседом Чарли по камере оказывается здоровенный детина с физиономией уголовного преступника. Арестант недружелюбно встречает маленького человечка. Но вот свисток извещает об обеде. По свистку заключенные выходят из камер, по свистку выстраиваются в коридоре, по свистку маршируют в столовую, по свистку усаживаются за длинные столы. Двое агентов полиции производят обыск в поисках кокаина. Бледный, болезненного вида заключенный незаметно высыпает из бумажки кокаин в солонку и ставит ее на место. Чарли обильно посыпает невкусную пищу и черный хлеб кокаином, думая, что это соль. После обеда он, находясь под действием наркотика, отстает от колонны заключенных, нечаянно выходит не в ту дверь, марширует вокруг дерева во дворике для прогулок и только затем попадает в свой коридор.

Здесь группа арестантов во главе с соседом по камере обезоружила охрану и заперла ее за решетку. Неожиданное появление Чарли пугает их, и они стреляют в него. Но Чарли, возбужденный кокаином, смело обороняется и поочередно оглушает каждого беглеца металлической дверью. Затем отпирает камеру и выпускает оттуда стражу.

Поступок Чарли не воспринимается как предательство. Прежде всего потому, что уголовники, затеявшие побег, не вызывают симпатий; кроме того, они первыми напали на него самого. Но главное даже не в этом: зритель не вправе обвинять Чарли, так как его сознание было одурманено наркотиком. Рабочий может встать на сторону своих тюремщиков, своих врагов только несознательно — таков скрытый подтекст всего этого эпизода.

После услуги, оказанной Чарли тюрьме, начальство переводит его в благоустроенную камеру. Лежа на мягкой койке, он может теперь беззаботно почитывать газеты, полные тревожных сообщений о последствиях кризиса. Однако этот тюремный рай оказывается недолговечным: ему сообщают

«радостную» весть о помиловании. Он не хочет снова идти на улицу и просит разрешить ему остаться. Но кто в состоянии понять его ужас перед «благами» свободы?

В новых скитаниях он встречается с героиней фильма (актриса Полетт Годдар). Это девушка-подросток, дитя набережной, вынужденная красть бананы, чтобы накормить двух маленьких сестренок, и собирать на мостовой щепки, чтобы спасти их от холода. Мать их умерла, а отца убили во время одного из столкновений безработных с полицией. Страдая от голода, девушка крадет булку и попадает в руки полицейского. Чарли, бывший свидетелем этой сцены, жалеет ее и берет вину на себя. Однако какая-то случайная очевидица разоблачает его благородную ложь.

Не находя нигде работы, Чарли с независимым видом заходит в кафе и набирает у прилавка множество различных блюд, едва уставив их на двух подносах. Утолив голод, он сам подзывает проходящего мимо полицейского и объявляет, что ему нечем платить за съеденное. Полицейский уводит Чарли, который счастлив вдвойне: он только что вкусно пообедал, а теперь снова попадет в тюрьму, где не надо думать о пропитании и ночлеге.

Чарли везут в полицейской машине, туда же сажают девушку, которую он пытался спасти. На одном из крутых поворотов девушка, Чарли и полицейский вываливаются в заднюю дверь на мостовую. Чарли бьет полицейского по голове его же дубинкой:

теперь ему нельзя попадать в тюрьму, а надо заботиться о девушке. Вместе с ней он убегает, и опять они бродят по улицам города в тщетных поисках заработка. Неожиданно приходит «удача»: ночной сторож универмага сломал ногу, и Чарли, узнавший об этом прежде других, получает освободившееся место. Его знакомят с несложными обязанностями сторожа, а после закрытия магазина он впускает туда ожидающую на улице подругу. Они лакомятся разными вкусными вещами, бродят по этажам, совершая на каждом шагу чудесные открытия, приходят в неописуемый восторг в отделе игрушек. Чарли и девушка счастливы в сказочном мире изобилия и на какой-то миг забывают, что этот мир принадлежит не им, что они всего лишь его слуги и охранители. Чарли надевает ролики и демонстрирует свое искусство роликобежца. Он даже завязывает глаза и так продолжает выписывать сложные па, не замечая сломанного барьера и чудом удерживаясь от падения с четвертого этажа. Это катание с завязанными глазами на краю пропасти как бы подчеркивает непрочность, эфемерность случайного благополучия и счастья маленького человека в мире чужих богатств.

Девушка с трудом оттаскивает Чарли от сломанного барьера. Спасение от верной смерти возвращает его к реальной действительности. Он укладывает девушку спать на роскошной кровати в отделе мебели, укутывает ее горностаевым манто, а сам уходит, чтобы совершить обход магазина. На первом этаже на него нападают забравшиеся туда воры. Неожиданно один из них узнает в Чарли своего товарища по работе на заводе. «Мы не воры, голод загнал нас сюда», — говорит он ему. Радостная встреча отмечается изрядной выпивкой. Утром опьяневшего и заснувшего Чарли находят на прилавке под грудой тканей и отправляют в тюрьму.

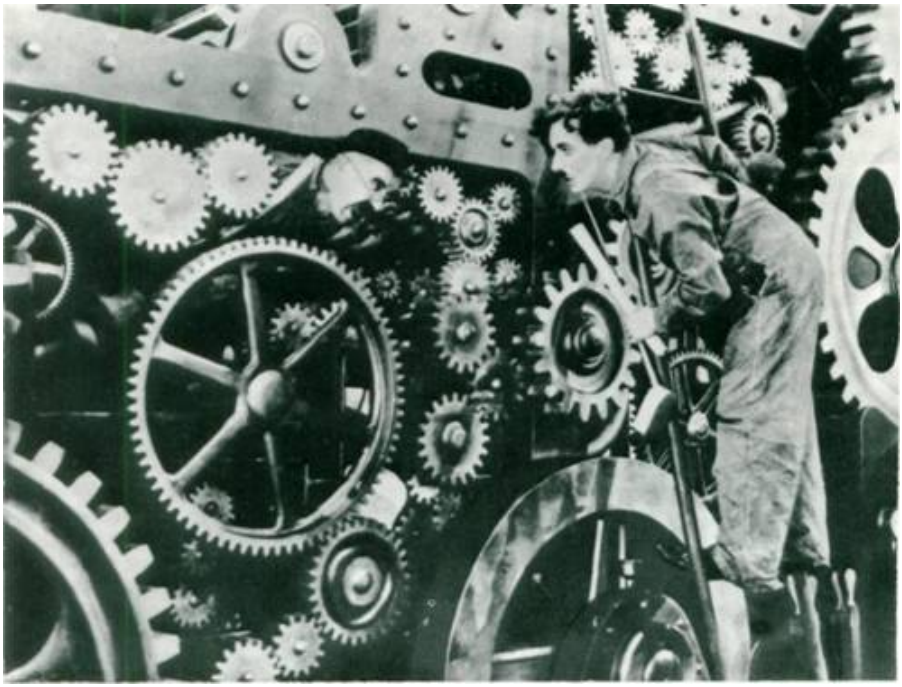
Так получила свое развитие в кинокартине вторая ее тема — «индивидуальной предприимчивости». Каторжный и бессмысленный труд у конвейера на заводе, больница, улица, тюрьма, снова работа, опять улица, вновь тюрьма — таков замкнутый круг «свободы» и «инициативы» человека в условиях общества, построенного на эксплуатации, социальном неравенстве и бесправии.

Вертящийся в водовороте этого круга человек стремится вырваться из него и пристать к берегу счастья. Но кому же не ясно, что, пока существует чудовищный водоворот, этот берег недосягаем, что он — лишь мираж, обманчивый, иллюзорный призрак?.. Третья тема фильма — тема «человечества, мечущегося в поисках счастья» — начинает раскрываться с момента встречи

Чарли с девушкой. Вернее, еще раньше, когда он находил свое благополучие в тюрьме и не хотел оттуда выходить. Гневная сатира этих кадров переходит затем в остроумную и горькую иронию над ограниченностью мещанского представления о счастье. Самые смелые мечты Чарли не выходят за пределы собственного благоустроенного домика, украшенного ситцевыми занавесками.

После неудачного дебюта в роли сторожа чужих богатств, собранных в универмаге, грезы Чарли получают реальное воплощение. Отсидев положенный срок в тюрьме, он выходит на свободу, где его встречает девушка. Она вся светится радостью и говорит ему: «У меня есть для вас сюрприз — мы имеем дом». Девушка ведет Чарли в заброшенную и ветхую лачугу из досок, в которой балки потолка поддерживаются шваброй и падают на голову, стол разваливается, ножки стула проваливаются в расщелины пола, а стены грозят рухнуть от первого прикосновения. Здесь все обманчиво, и даже протекающая вблизи речка оказывается мелкой лужей — захотевший нырнуть в нее Чарли больно стукается о дно.

Одна тема за другой последовательно раскрывается в фильме, переплетаясь между собой и с безжалостной правдивостью развертывая всю полноту отношений героя с действительностью. Чарли сталкивается здесь не с отдельными представителями капиталистической системы, как в «Огнях большого города», а непосредственно с самой системой, с созданными ею заводами, тюрьмами, лачугами для безработных. Его выкидывает на улицу не какой-то слуга миллионера, а неумолимый закон капиталистического производства, который был метко назван Драйзером взбесившимся. «Можно ли представить себе, — писал он в «Трагической Америке», — более безумную экономическую систему? Оттого, что в стране слишком много продовольствия, люди должны умирать с голоду!»



Три темы, столь мастерски раскрытые Чаплином по ходу действия фильма, устремляются дальше, к финалу, в едином потоке.

Крупные газетные заголовки сообщают Чарли о возобновлении работы на предприятиях. «Теперь у нас будет домашний уют!» — радостно говорит он своей подруге и, оставив ее хозяйничать в лачуге, стремительно убегает. Ему удается получить на одном из заводов место помощника механика.

И вот на экране снова машины. С одной из них, имеющей наиболее устрашающий вид, никак не могут справиться механик (артист Честер Конклин) и его маленький помощник. Дело кончается тем, что механик попадает внутрь машины и не может оттуда выбраться. Из-под зубьев вертящихся колес появляются то его ноги, то голова. Наступает обеденный перерыв, и все машины останавливаются. Торчащую наружу голову механика Чарли кормит и поит, используя вместо воронки жареного цыпленка. В этой сцене, целиком построенной на буффонаде и пантомиме, трагическое положение используется в качестве самого обычного предлога для шуток. Один тот факт, что несчастье человека может служить предметом смеха, превращает эту эксцентриаду в реалистический и страшный символ нелепого устройства мира.

Только успевает Чарли вызволить механика из машины, как им сообщают о начале забастовки. У ворот завода бастующих встречают полицейские с дубинками. Один из них грубо толкает

Чарли. Возмущенный, он отходит и не замечает на земле доску, на дальнем конце которой лежит кирпич. Когда нога Чарли наступает на доску, кирпич, как из катапульты, летит прямо в голову полицейского. Конечно, Чарли тут же сажают в тюрьму.

Оставшаяся снова одинокой, девушка находит работу в ресторанчике. Она уговаривает хозяина (артист Генри Бергман) принять к себе также Чарли, и после выхода из тюрьмы он пробует свои силы сначала как официант, а затем как певец и танцор. В этом амплуа он имеет большой успех у публики, но появившиеся полицейские агенты хотят арестовать девушку за бродяжничество. Сообразительность и ловкость Чарли помогают ему и его подруге спастись бегством.

В заключительных кадрах маленький человек — впервые за свою долгую экранную жизнь — уходит вдаль, в открытый перед ним большой мир, не один, а вдвоем, вместе со своей подругой. При этом Чаплин еще усиливает новое звучание традиционной концовки предшествующей сценой. Чарли и девушка сидят на краю дороги, освещенной первыми лучами восходящего солнца; девушка опускает голову и плачет, а ее спутник серьезно, отбросив всякое комикование, успокаивает ее: «Не унывай! Проживем!» Прежде чем расстаться с Чарли на широкой дороге, ведущей к будущему, автор вкладывает в его уста реплику, которая, несмотря на краткость, раскрывает важнейшую черту характера простого человека: его жизнестойкость, его веру в себя, в свои силы, оптимизм, готовность встретить судьбу лицом к лицу.

Новые времена кризиса и анархии в корне изменили обособленное, изолированное существование Чарли, когда он, по словам Чаплина, пытался «в абсолютном одиночестве делать все, что в его силах». Личная судьба Чарли оказывается теперь тесно связанной с трагической судьбой миллионов людей.

Художник всячески подчеркивал в фильме эту типичность судьбы своего героя. Уже в самом начале, использовав искусство монтажа, он путем сопоставления кадров поднимал обычное изображение до образного обобщения, до строя метафоры. Картина начинается с показа овец, гонимых на бойню и заполняющих собой весь экран. Их сменяет огромная толпа людей, которая вливается сначала в метро, а затем устремляется в ворота завода, где работает у конвейера Чарли. Этот завод столь же губителен для людей, как и бойня для скота. Подобная кинометафора призвана создать зримый и обобщающий образ того, во что превращает, стремится превратить рабочих капиталистическое предприятие. Пролог вызывает у зрителя чувство внутреннего протеста против подобного жизнеустройства,

что придает в его глазах закономерный характер проявлению этого протеста и со стороны героя — простого, среднего человека, не имеющего, по выражению Чаплина, «никаких предосудительных намерений». Таким образом, пролог выполняет здесь (как и в «Огнях большого города») важную функцию: он углубляет дальнейшее восприятие картины, с первых же кадров выявляет общность судьбы героя с судьбой других людей.

При этом одна из отличительных и важнейших особенностей «Новых времен» состоит в том, что фильм не ограничивается утверждением лишь этой трагической общности. Чаплин идет здесь значительно дальше в типизации образа героя. Трагическое в жизни часто бывает переплетено с героическим. Новые времена кризиса ознаменовались не только неисчислимыми бедами для американского рабочего класса, но и ростом в нем антикапиталистических настроений, стачками, голодными бунтами, демонстрациями, столкновениями с полицией. И во всех этих выступлениях теперь принимает участие Чарли. Конечно, он не сознательный борец, но уже выразитель инстинктивного протеста против пороков социально-экономической системы, которая превращает жизнь в тюрьму, а тюрьму — в обетованный рай для тружеников.

Протест этот раскрывался главным образом через поступки Чарли, хотя на первый взгляд — только на первый взгляд! — они составляли лишь арсенал хорошо отработанных и проверенных комедийных трюков и приемов.

Дело в том, что в «Новых временах» Чаплин максимально ограничил былую безмерность гэгов, которые не отражали по-настоящему его талант и которые он начинал постепенно сокращать в предыдущих лентах, по мере перехода от маски Чарли к образу Чарли. Как писал другой мастер комедийного жанра, кинорежиссер Фрэнк Капра, человечный «смех — нечто более глубокое и серьезное, чем простой анахронизм, эксцентричность, дурацкий колпак бродяги». Эти слова не относились конкретно к Чаплину — тому был вообще чужд и анахронизм, и колпак дурака, а эксцентризм его был с заглавной буквы. И все же доля истины в суждении Капры есть.

Сказанное отнюдь не означает, что гэги сколько-нибудь потускнели в «Новых временах». Наоборот, обретя смысловой подтекст, они обрели и больший блеск. Необходимость же раскрытия именно с их помощью, через них содержания образа героя и новой идейной направленности фильма определялась (помимо цензурных условий) требованиями самого жанра комедии. Чаплин сумел показать изменения, происшедшие в мировосприятии и характере героя, комедийными средствами, используя в этих целях и элементы нелепости, случайности и т. п. Чарли случайно оказывается во главе демонстрации с красным флагом в руках; он случайно попадает кирпичом в голову полицейского; случайно находит верную спутницу жизни и т. д. Но, как известно, случайность есть лишь форма проявления и дополнение необходимости. Случайности «Новых времен» обусловлены внутренней логикой развития событий и характера героя, объективными закономерностями; сквозь эти случайности явственно проступали чрезвычайно существенные и типические общественные явления.

О том, что дело обстояло именно так, лучше всего свидетельствовала реакция на фильм со стороны монополистических кругов Америки. Херстов-ская пресса писала: «Чаплина упрекают в том, что никогда еще он не был так резок, так строптив. Находят, что нынешнее его политическое направление совсем близко к коммунизму. Ему не прощают того, что он яснее чем когда-либо заявил себя врагом крупных промышленников и полиции».

Еще более показательно запрещение «Новых времен» в фашистских странах. Геббельс попытался даже с помощью своих подручных во Франции возбудить судебное дело против Чаплина, обвинив его в… плагиате: будто бы «Новые времена» являлись переделкой картины Рене Клера «Свободу нам!». Но французский режиссер с возмущением отверг возмутительную попытку фашистов использовать его имя в клеветнических целях и заявил,

что он был бы горд, если бы действительно мог чем-либо помочь своему учителю.

Возглавляемая Хейсом Ассоциация кинопродюсеров и кинопрокатчиков Америки приложила все усилия, чтобы сгладить в фильме наиболее острые углы. По ее требованию были вырезаны целые куски, в частности «слишком реалистическое» столкновение манифестантов с полицией и осмеяние «благотворительной» деятельности священника в тюрьме. (Ассоциация свирепствовала не только в отношении нового, но и старых чаплиновских фильмов: через год — спустя двадцать лет после выпуска! — из вышедшего вновь на экраны «Иммигранта» будут вырезаны кадры, в которых статуя Свободы как бы освещает своим факелом расправу иммиграционных властей над толпами прибывших в Америку бедняков.)

Тот факт, что «Новые времена», хотя бы в урезанном виде, все же появились на экране, объяснялся только одним: в период кризиса даже могущественная ассоциация не могла предотвратить появление картин, затрагивающих классовые противоречия и классовую борьбу. В иной обстановке чаплиновский фильм ожидала бы неизмеримо худшая судьба.

На протяжении всех десяти лет кризиса и депрессии «Новые времена» все же явились чуть ли не единственной картиной, которая с такой откровенностью говорила о последствиях экономической анархии, давала яркую сатиру на капиталистическую систему. Дальше фильма Чаплина шли только полудокументальные картины, которые выпускались на профсоюзные средства. Фильмы типа «Нас миллионы», имевшие, естественно, крайне ограниченный прокат, показывали осознание безработными причин кризиса и говорили о необходимости организованных действий, классовой борьбы.

Что же касается массовой голливудской продукции первых кризисных лет, то можно было подумать, что в Америке царит процветание. Вместо голода и страданий безработных в фильмах показывалось изобилие и безмятежное веселье, вместо закрытых заводов — оголенные ножки танцовщиц, а вместо ударов полицейских дубинок и свиста пуль слышались джазовые мелодии и выстрелы пробок из бутылок с шампанским. Один из руководителей компании «Метро — Голдуин — Мейер», Артур Лоев, выразил в следующих словах установку хозяев американской кинопромышленности: «Именно сегодня больше чем когда бы то ни было мы должны выполнять свои задачи и стремиться к тому, чтобы скорбь мира облегчить двухчасовым пребыванием людей в кинотеатре, погружением их в мир грез и иллюзий».

Однако по мере продолжения и углубления кризиса разные «Белокурые Венеры» или «Мадам, теряющие платье», равно как псевдоисторические и гангстерские картины, уже не могли удовлетворять возросшие требования публики. Социальные, экономические и политические проблемы становились все более злободневными. Резкое падение прибылей (в одном 1933 году закрылась примерно треть действовавших кинотеатров) вынудило Голливуд повернуть свои камеры в сторону реальной действительности. Но идеологическая трактовка им кризиса была чаще всего поверхностной и неправдивой. В фильмах утверждалось, что депрессии закономерно должны чередоваться с процветанием («Победители»), что виновниками бедствия являются отдельные «грязные политики» («Мир сошел с ума», «Вашингтонская карусель»), что только диктатура фашистского типа может разрешить все проблемы путем мобилизации безработных в армию, военный флот и авиацию («Архангел Гавриил над Белым Домом»). Многие голливудские мастера стали выразителями пессимистических настроений. Их произведения отличали глубокой фатализм, безнадежность, чувство обреченности.

Введение правительством Рузвельта «нового курса» как панацеи от всех бед кризиса вызвало поток восторженных фильмов, проникнутых казенным оптимизмом (типа картины «Встаньте и ободритесь!»). Даже реалистический и социально насыщенный фильм Кинга Видора «Хлеб наш насущный» испытал на себе заметное влияние утопических идей буржуазного реформизма.

Чарльз Чаплин был в числе тех немногих деятелей американского кино, которые разобрались в истинной сущности «нового курса» и не идеализировали его. Фильм «Новые времена» явился как бы своеобразным полемическим ответом художника на реформистские фанфары «нового курса». В самом деле, что изменилось для чаплиновского героя в жизненном водовороте после того, как газетные заголовки оповестили об открытии предприятий? Ровным счетом ничего: снова кратковременная работа, вновь тюрьма, опять улица…

«Новые времена» были по достоинству оценены американским демократическим зрителем (не говоря уже об успехе фильма в Европе и особенно в Советском Союзе). Выражая точку зрения этого зрителя, американский журнал «Нейшнл борд оф ревью мэгэзин» писал о Чаплине в марте 1936 года: «Не старея, с неизменной и неослабевающей жизнеспособностью он вызывает какое-то смутное ощущение того, что, когда мы смотрим его произведения, наши смертные глаза видят нечто

бессмертное… Проявление насилия, которое некогда вызывало только взрывы смеха, теперь пробуждает где-то в этом смехе тревожные обертоны, которые совсем не смешны. Что-то слишком реальное… зреет в фантастической вселенной Чаплина, что-то слишком близкое к тому, что мы знаем… Время и пробудившееся сознание внесли изменения… придавшие комедийному искусству Чаплина ту значительность, которой у него раньше не было. У многих зрителей вид Чарли, этого человечка, которого постоянно обижает жизнь, равно как и образ окружающей его действительности, вызывают чувство, весьма располагающее к слезам. Не к слезам сентиментальным и не к слезам пустой и сторонней жалости, а к более соленым слезам, которые могут натолкнуть на хотя бы и неясные вопросы и возмущение. Фильм «Новые времена» говорит о новых вещах новым людям… В нем вы можете найти почти все, что ищете».

Не менее показательна оценка идейных и художественных достоинств картины, которую дал спустя три года после ее выхода на экраны историк кино Л. Джекобс. Не сумев понять много существенного в ней, он все же вынужден был признать, что «Чаплина всегда будут помнить за социальную картину общества, проникновение в человеческую душу, за его актерское мастерство, гениальное развитие эпизода, умение создать настроение… «Новые времена» показали ярче, чем какой-либо другой фильм, смятение людей в предвоенный период. Мир стал местом больших скоростей, безработицы, голода, бунтов, угнетения».

Сам Чаплин считал, что «Новые времена» относятся к тому типу картин, в которых он может «достигнуть наилучших результатов». Глубина, многогранность и сила обличения капитализма в этом фильме действительно не имели прецедента не только в творчестве самого Чаплина, но и во всем западном художественном кино. Реалистическая символика сочетается в картине с мастерским использованием боевых орудий сатиры — гротеска и гиперболы, беспощадно разящих пороки капиталистического строя. Можно смело сказать, что фильмом «Новые времена» Чаплин создал новый жанр в киноискусстве — комедию-памфлет. (Именно в этом жанре будут решены следующая чаплиновская картина, «Великий диктатор», и более поздняя— «Король в Нью-Йорке».)

Несмотря на широкий тематический диапазон, «Новые времена» представляли собой единое художественное целое. Чаплину удалось достичь этого не только благодаря умелому построению сюжета, сцементированного образом главного героя, но и единству стиля. Даже редкие лирические эпизоды и

подчиненные идее комедийные трюки не свободны здесь от сатирической окраски. Для достижения наибольшей художественной цельности и впечатляющего эффекта Чаплин использовал также звук.

Как и «Огни большого города», «Новые времена» лишены диалога, и действующие лица объясняются друг с другом преимущественно жестами. В фильме говорят только аппараты (радиофицированный телеэкран на заводе, патефон изобретателя кормящей машины, радиоприемник в тюрьме). Это тоже символично, тем более что на протяжении всей картины слышится то скрежет работающих машин, то рев заводских гудков, то завывание сирен автомобилей, то пронзительные свистки полицейских, то выстрелы, то глухой рокот толпы. Лишь иногда эти характерные шумовые эффекты, создающие цельный звуковой образ, сменяются безобидным плеском воды, лаем собаки или аплодисментами посетителей ресторана.

Что касается музыкальной партитуры картины, написанной

Чаплином, то в ней чаще всего звучат две переплетающиеся темы: шутливый или лирический лейтмотив Чарли и мелодия старой боевой революционной песни американских рабочих. Отражая основной идейный конфликт фильма, эти музыкальные темы постоянно прерываются упомянутыми шумовыми эффектами.

В «Новых временах» зрители впервые услышали голос самого Чаплина, но он не говорил, а пел в ресторанчике песенку на мотив популярной французской эстрадной песни «Титины». Чарли никак не удается запомнить ее слова. Девушка находит выход: она заблаговременно записывает их ему на манжете. Однако, выйдя в зал, в упоении раскланиваясь перед встретившей его аплодисментами публикой и размахивая при этом руками, Чарли неосторожно теряет обе свои манжеты. Поиски их во время эксцентричного танца оказываются тщетными. Не помня слов песенки, Чарли вынужден импровизировать и заменяет текст бессмысленным чередованием звуков, которые имитируют различные языки мира. Содержание песенки, представляющей собой историю о том, как толстый и усатый франт соблазнил простодушную девицу фальшивым колечком, артист передал исключительно с помощью своего искусства пантомимы. Тональная выразительность придала лишь большую эмоциональную окраску этой замечательной пантомиме-песне.

Таким образом, Чаплин применил звук в «Новых временах»

по-прежнему в ограниченных функциях. Он продолжал отказываться от диалога, и на это у него были свои причины, на которые он неоднократно указывал сам. В интервью, опубликованном незадолго до премьеры фильма в популярном журнале «Интерсине», он, в частности, заметил:

— Пока я остаюсь в своем амплуа, я не могу говорить. Если бы я начал говорить, моя походка должна была бы совершенно измениться. С первым моим словом мой обычный облик перестанет быть той обобщающей фигурой— воплощением радости и невзгод, — которая так понятна зрителям всего мира как в Америке, так и в Европе или где-нибудь в Эфиопии… Я просто не могу говорить в своей обычной роли. Это убило бы мою двадцатилетнюю работу над образом… Если я захочу играть «говорящую» роль, то созданный мною образ придется изменить.

Действительно, поскольку образ Чарли был в значительной степени условным и стилизованным, Чаплин не мог заговорить в нем естественно и нестилизованно. Он мог петь на каком-нибудь несуществующем, условном языке, и потому-то был выдуман трюк с потерянными манжетами.

Вынужденная немота персонажей картины приводила художника к некоторым существенным кинематографическим ограничениям, в частности к почти полному отказу от крупных планов, которые раньше столь мастерски использовались для комического или драматического акцента. На экранах уже несколько лет совершенно не появлялись немые фильмы, и зрители при виде говорившего человека привыкли также слышать его. Лишь на общих планах, которые показывают действующих лиц во весь рост, не так были заметны движения рта и отсутствие звучащего слова не создавало представления о какой-то досадной технической неисправности.

Подобного рода ограничения неизбежно делали «Новые времена» картиной несколько «старомодной» (этим можно частично объяснить сравнительно небольшой ее кассовый успех в Америке). Сама жизнь диктовала Чаплину необходимость отказаться от своей постоянной маски. К этому же, впрочем, толкало художника и развитие генеральной линии его творчества, — социальное и психологическое углубление создаваемого им образа. «Новые времена» показали, что маска Чарли начинала стеснять артиста. Не случайно он здесь уже реже появляется во всех атрибутах прежнего облика: ботинки не так огромны, как раньше, а допотопный куцый пиджачок часто заменяет вполне современный комбинезон рабочего.

Но прежде чем окончательно расстаться с Чарли, артист предстанет в последний раз в этом образе в фильме «Великий

диктатор». И здесь он заговорит. Заговорит, чтобы призвать людей к борьбе.

ЧАРЛИ ПРОТИВ ГИТЛЕРА («Великий диктатор»)

Смех — это тоже меч в руках
человечества против тирании.
Фрэнк Капра

Картина «Великий диктатор» (1940) по своему политическому звучанию, несомненно, еще более важная веха в творчестве Чаплина, чем «Новые времена». Если там художник обличал капитализм, лишающий простого человека прав на свободу от безработицы, эксплуатации и нищеты, то в новом фильме он уже не ограничился ролью критика и сатирика. Впервые в жизни заговорив с экрана, Чаплин стал в финале картины трибуном, призывающим людей завоевывать свою свободу, сражаться за нее.

Один из первых английских литературных критиков-марксистов Ральф Фокс вполне обоснованно заметил в книге «Роман и народ», что «противодействие ужасам режима массового производства на фабрике должно в конечном счете — и это действительно происходит — выйти за пределы фабрики. В своей высшей форме оно становится противодействием войне, фашизму, политической реакции всех видов, становится сознательной защитой человеческой культуры, вызывает к жизни великие героические народные движения и создает героев, новые типы мужчин и женщин». Правдиво отражая жизнь капиталистического общества, чаплиновское искусство подверглось подобной же закономерной эволюции.

Вторая половина 30-х годов вообще характеризовалась заметным ростом прогрессивных тенденций в американском кино, который был обусловлен затянувшимся экономическим кризисом, депрессией и грозным усилением фашизма в Европе. Правда, Голливуд оставался верен себе и продолжал разработку обычных для него тем и жанров. Но в то же время в американском кино росли ряды мастеров, которые вели постоянный бой за то, чтобы выпускать более честные картины. Этот бой был нелегким; этапами его явились проведенная в Голливуде еще в разгар кризиса первая крупная забастовка и последовавшее после нее объединение киноработников в профессиональные союзы, а также создание в 1933 году Антифашистской лиги Голливуда и в 1937 году — независимой организации «За демократические фильмы». Только благодаря этой неустанной борьбе и возросшим требованиям зрителей могли появиться на экранах такие значительные по идейной направленности и художественным достоинствам картины, как лучшие социальные произведения

режиссеров Мервина Ле Роя, Уильяма Дитерле, Джона Форда, Уильяма Уайлера и других.

Конечно, и в этот «золотой век» американской кинематографии прогрессивные мастера не могли говорить во весь голос о своих взглядах. Из-за неусыпного контроля со стороны хозяев кинофирм и цензуры они часто вынуждены были прятать мысли в подтекст или раскрывать их с помощью исторических аналогий (например, многие фильмы Уильяма Дитерле). Что касается антифашистской тематики, то на нее практически было наложено табу. Даже героическая борьба испанского народа против объединенных сил фашизма смогла найти правдивое, хотя и осторожное отражение лишь в «Блокаде» Дитерле да в нескольких полудокументальных фильмах, сделанных вне Голливуда («Испанская земля» Йориса Ивенса с текстом Хемингуэя и другие). Эти картины подверглись нападкам реакционной печати, равно как и вышедший после них фильм «Признания нацистского шпиона» режиссера А.Литвака, в основу которого были положены материалы судебного процесса над одной фашистской бандой в США. Только после нападения Японии на Соединенные Штаты и вступления их в войну в декабре 1941 года на американском экране начали появляться антифашистские фильмы.

Таким образом, законченный в 1940 году «Великий диктатор» Чаплина, в котором средствами сатирического и памфлетного искусства были выкристаллизованы многие характерные черты предвоенной Германии и совершенно открыто высмеяны Гитлер и Муссолини, явился одним из первых художественных американских антифашистских фильмов.

Задолго до выпуска картины, узнав о ее съемках, реакционная печать открыла новую кампанию травли художника, а многочисленные профашистские организации в США засыпали его анонимными письмами с угрозой кровавой расправы, если он не откажется от постановки. Но авторы писем плохо знали Чаплина — в ответ на их угрозы он лишь нанял охрану. Тогда германское посольство в Вашингтоне предприняло дипломатический демарш, потребовав запрещения съемок фильма. Компания же «Юнайтед артистс» оказала непосредственное экономическое давление на художника, испытывавшего денежные затруднения. Наконец в дело вмешалась комиссия конгресса по расследованию антиамериканской деятельности, созданная первоначально для борьбы против фашистских организаций на территории Соединенных Штатов. Чаплин вынужден был временно прекратить съемки, но вскоре возобновил их снова.

После выпуска картины комиссия возбудила следствие против Чаплина, обвинив его в «попытке вовлечь США в войну» против гитлеровской коалиции. Однако в тот самый день, когда Чаплин должен был занять место на «свидетельской» скамье комиссии, которая уже тогда представляла собой реакционнейший в истории страны суд, японская авиация совершила налет на базу американского флота в Перл Харбор и США вступили в мировую войну.

Выпущенный с такими трудностями фильм, в котором, по словам Чаплина, он сам написал каждое слово сценария, сам смонтировал каждую сцену, сам придумал декорации, а при съемках лично проверял работу каждого аппарата, был восторженно встречен американскими зрителями. «Чарльз Чаплин, — писала вскоре после премьеры коммунистическая газета «Дейли уоркер», — величайший мастер кино, а его долгожданный фильм «Великий диктатор»— это шедевр боевой сатиры, бесспорно превосходящий по мастерству и остроумию все сатирические кинофильмы. Чаплин сделал поразительный для Америки фильм, фильм подлинно народной ненависти к империалистической войне и фашизму. Впервые в жизни Чаплин обращается непосредственно к народу. Он говорит, и его речь пронизана горячей страстностью… Американский народ будет черпать в фильме новые силы для дальнейшей борьбы».

— Однако отзывы прессы были очень разными, — вспоминал позднее Чаплин. — Большинство критиков были недовольны моей речью в конце фильма. Нью-йоркская «Дейли ньюс» писала, что я тыкал в зрителей «коммунистическим пальцем». Но, хотя большинство критиков протестовали против речи, утверждая, что она не соответствует характеру героя, зрителям она нравилась и я получил множество писем с сердечными поздравлениями… «Диктатор» пользовался большим успехом у американского зрителя, но он, безусловно, подогревал и тайную враждебность ко мне… Погода менялась, и в газетах стали появляться всякие инсинуации.

В течение первых двух месяцев демонстрации картина дала сбор, намного превышавший рекорд, установленный тогда за этот же срок нашумевшим боевиком «Унесенные ветром» Флеминга по одноименному роману Маргарет Митчелл. Даже еженедельник «Вэрайети», который часто обрушивался с критикой на прогрессивные фильмы, вынужден был признать, что «множество людей, стоящих в очереди у касс кинотеатров и желающих попасть на ближайший сеанс «Великого диктатора», свидетельствуют о единодушном одобрении фильма широкими массами Америки».

Картина Чаплина была, конечно, сразу же запрещена в Германии (как и все его старые фильмы после прихода к власти Гитлера), а также в Италии. Узнав об этом двойном запрете, художник сказал:

— Диктаторы считают, по-видимому, что этот фильм коммунистический. Это совершенная неправда… В «Великом диктаторе» показан тот же мой старый персонаж, но в условиях 1936 года… Я не коммунист, а только человек, который хочет видеть в своей стране подлинную демократию и свободу от дьявольского «нового порядка», расползающегося по всему миру.

Слова Чаплина о том, что в «Великом диктаторе» показан тот же старый персонаж, но в условиях 1936 года, служат ключом к пониманию авторского замысла. Действительно, по развитию образа главного героя, сменившего здесь лишь национальность и профессию, «Великий диктатор» логически продолжает линию «Новых времен».

Внешний облик героя здесь не изменился. Основные его черты, впрочем, оставались почти неизменными все годы, которые прошли после появления Чарли в первых короткометражных комедиях и которые превратили его создателя, некогда безвестного английского комедианта, в самого популярного киноактера на земном шаре. Но если мало менялась комическая маска, то внутренний облик героя, как мы видели, претерпевал огромные и в высшей степени симптоматичные изменения. В своем последнем появлении на экране Чарли не только внутренне вырос, возмужал, — жизнь изменила само его сознание, дала большое сердце и воспитала у него сильный характер. Короче говоря, в «Великом диктаторе» он приобрел уже черты, которые заставляют думать, что этот комический персонаж может стать даже образом героическим.

Перед тем как расстаться навсегда с Чарли, художник захотел, очевидно, наглядно продемонстрировать эту происшедшую эволюцию. Он так искусно построил сюжет «Великого диктатора», что как бы конспективно показал в одном фильме весь путь, пройденный героем более чем за четверть века своего существования на экране.

Экспозиция фильма переносит зрителей во времена первой мировой войны. В первых же кадрах они знакомятся с чаплиновским героем — маленьким парикмахером, одетым в солдатскую форму. Здесь он еще почти точная копия Чарли из старой короткометражной картины «На плечо!».

Правда, есть и разница между ними. Главный персонаж не только находится на сей раз по другую сторону фронта, но и впервые (хотя чрезвычайно мало) говорит не на условном, а на

обычном языке. Это не разрушает образ, потому что герой и меньше комикует и почти лишен стилизованных черт. Вся комедийная буффонность придана его антагонисту — двойнику.

Голос диктора вводит зрителей в курс событий: «В начале мировой войны народ Томании [В фильме использованы вымышленные названия государств и имена отдельных персонажей, созвучные подлинным. Так, за этим названием страны (Томания) нельзя не узнать Германию, за Остерличем — Австрию (по-немецки — Остеррейх), равно как имя диктатора Аденоида Хинкеля служит прозрачным псевдонимом Адольфа Гитлера, имя Наполони — псевдонимом Муссолини и т. д.] успешно сражался со своим врагом, но сейчас, после четырех лет тяжелой борьбы, Томания оказалась обессиленной. В ее столице произошло революционное восстание. Ее король отрекся от престола, а дипломаты отчаянно стремятся к заключению мира».

Картины войны постоянно перебиваются юмористическими сценками, в которых Чаплин демонстрирует лучшие образцы старой клоунады. По ходу действия маленький солдат спасает от смерти авиатора Шульца (артист Реджиналд Гардинер) и вместе с ним летит на аэроплане, чтобы доставить командующему важное донесение. Однако самолет терпит аварию и его пассажиры спасаются только чудом.

Затем Чаплин делает скачок во времени. Из-за сотрясения мозга, полученного при падении самолета, герой полностью теряет память, и его помещают в больницу. Когда он спустя примерно двадцать лет возвращается домой, то находит там большие перемены. «Из бедствия и поражения восстал человек по имени Аденоид Хинкель. За столом в пивной он провозгласил свою политическую философию. Став диктатором Томании, он немедленно изгнал свободу».

С экрана в зрительный зал несется речь диктатора Хинкеля. Истеричность и одержимость оратора-маньяка передается набором бессмысленных звуков, истошных выкриков и воплей. Эта тарабарщина заставляет вспомнить речи при открытии монумента в «Огнях большого города» и куплеты Чарли из «Новых времен». Только теперь ей придано фонетическое сходство с немецким языком. Диктор дает перевод отдельных фраз: «Томания воспрянула, чтобы снова вступить в бой… Демократия— чепуха… Свобода слова— недопустима…»

После окончания речи все салютуют уходящему диктатору. Даже у статуи Венеры Милосской и у склоненного «Мыслителя» Родена подняты руки для фашистского салюта.

Сопровождающий диктатора министр внутренних дел и пропаганды Гарбич (артист Генри Дэниел) говорит ему по пути:

«Думаю, что упоминание о евреях могло быть несколько более суровым… Ненависть к евреям может отвлечь мысли народа от пустых желудков». Эти слова как бы кладут начало сюжетной линии фильма. Сцены, построенные на язвительном гротеске и карикатуре, сменяются тщательно выписанными и насыщенными бытовыми деталями картинами из жизни гетто.

Гетто все наполнено мраком — штурмовики чинят в нем погромы. В то время как диктатор бился в истерике на трибуне, объявлял войну всему человечеству, брызгал слюной ненависти, а радио разносило его угрозы и заклинания по всему свету, — здесь царила после очередного погрома тишина, которая страшнее всякого вопля отчаяния. В этой гнетущей тишине особенно громко звучат выстрелы штурмовиков, звон разбитого стекла, наглый и торжествующий смех зверей в человеческом облике.

RESTORACIN

В таких контрастных тонах создается в фильме атмосфера столицы То-мании, обезумевшей от военных парадов и смертельного страха, истерической ненависти и жуткого ожидания, зловещих призывов и затаенных мыслей. Разговор двух стариков добавляет еще один штрих к общей картине народных страданий при фашистском «новом порядке»:

«Манн. Доброе утро, господин Джеккель!

Джеккель. Что доброго в этом утре?

Манн. Ну, жизнь могла бы быть еще хуже.

Джеккель. Чтобы так думать, надо иметь богатое воображение…

Манн. Кажется, у всех полно неприятностей.

Джеккель. У всех. Посмотрите на Ханну. Бедная девочка! Она трудолюбива, но не может найти работу. Отец убит на войне, мать умерла в прошлом году. Не может даже заработать достаточно, чтобы платить за комнату. А что мне прикажете делать? Не могу же я выгнать ее из дома…»

Появление юной Ханны (актриса Полетт Годцар) прерывает этот разговор. Она несет белье, которое берет в стирку у соседей. Девушку возмущает покорность обитателей гетто, с какой они встретили штурмовиков, только что учинивших погром.

И вот в этот дом приходит герой фильма, ничего не знающий о происшедших событиях. Из-за потери памяти он думает, что проболел всего несколько недель. В первом этаже дома у него была когда-то собственная мужская парикмахерская. Заброшенная, она за долгие годы вся заросла паутиной и покрылась толстым слоем пыли. Маленький человек деловито начинает приводить в порядок свое немудреное хозяйство. Очередь доходит до стекла витрины, и он стирает написанное снаружи крупными белыми буквами слово «еврей». Проходящий по улице штурмовик спешит наказать его за такую неслыханную дерзость. Маленький парикмахер не знает за собой никакой вины и отнюдь не собирается безропотно терпеть побои. Но к первому штурмовику тотчас на помощь приходит второй. Ханна видит эту отчаянную борьбу, и ее подкупает смелость человечка в куцем пиджачке. Вооружившись сковородкой, она нападает на здоровенных молодцов и оглушает их поочередно своим кухонным орудием. Торжествующая, она оглядывает поверженных врагов и говорит парикмахеру: «Это их немного проучит. Ух, как мне это понравилось! Вы были просто великолепны! Вот это по-настоящему! Так и надо с ними поступать! Давать сдачи!.. Мы не можем драться каждый поодиночке. Но вместе мы их победим! У нас неплохо все вышло, да?»

О нападении на штурмовиков становится широко известно. Целые отряды посланы на поиски бунтовщика-парикмахера. Они ловят его и в назидание другим готовятся повесить на фонарном столбе. Неожиданно появившийся капитан штурмовиков Шульц, бывший во время войны авиатором, в самый последний момент узнает своего спасителя. Он берет парикмахера под защиту и приказывает штурмовикам впредь никогда не трогать его. Шульц первый обращает внимание на удивительное сходство своего старого знакомого с диктатором Хинкелем.

Во всех этих и нескольких последующих сценах фильма внутренний облик чаплиновского героя напоминает еще иногда облик Чарли из «Золотой лихорадки», «Цирка» и «Огней большого города». Инфантильный и вместе с тем умудренный жизнью, наивный и одновременно хитрый, беспомощный и ловкий, восторженный и рассудительный, робкий и дерзкий, незлобивый и мстительный, легкомысленный и деловитый, жалкий и гордый, он по-прежнему бродит своей утиной походкой по опасным тропам человеческих джунглей. Но чем ближе к финалу картины, тем больше стирается гротесковая, чисто клоунская противоречивость его характера: процесс, начавшийся в «Иммигранте» и в «Малыше», получивший наибольшее развитие в заключительных кадрах «Огней большого города» и в «Новых временах», завершится в «Великом диктаторе».

Помимо роли парикмахера Чаплин одновременно играл в фильме диктатора Хинкеля. Перипетии сюжета во многом строились на внешнем сходстве этих двух столь различных персонажей. История с двойниками позволила автору без особых фабульных ухищрений переходить от одной линии к другой, скреплять и противопоставлять сатирические и комедийно-лирические эпизоды. Кроме того, этот прием открывал массу возможностей для комических и драматических положений, которые искусно использовались.

Вся сюжетная линия, связанная с образом Хинкеля, проходила по той едва различимой границе, которая отделяет разум от безумия. Чаплин-актер раскрывал страшную сущность образа с помощью гротескового, почти предельно карикатурного заострения его внешнего рисунка. И нет нужды заниматься поисками мелкого жизненного правдоподобия: в его сатире, гротеске присутствует большая жизненная и художественная правда, то проникновение в сущность событий и людей, необходимость которого Чарльз Чаплин всегда подчеркивал сам в своих высказываниях.

Чванливый, глупый и злобный выродок Хинкель в исполнении Чаплина вызывал у зрителя не только смех, но и насмешку, не только презрение, но и чувство омерзения. Гротескная невероятность, шаржированная исключительность поведения диктатора обостренно выявляли фантастическую уродливость социально-политического явления, называемого фашизмом. Проследив хотя бы вкратце линию Хинкеля в фильме, можно понять, какое страшное реалистическое содержание кроется за чаплиновским гротеском и шаржем.

…В огромной канцелярии Хинкеля усиленно разрабатываются планы вооружения страны. В одном из залов военный министр фельдмаршал Херринг (Билли Джилберт) представляет диктатору изобретателя пуленепробиваемого мундира, сделанного из материала легкого, как шелк. Для проверки Хинкель тут же стреляет в изобретателя, облаченного в

этот мундир. Тот падает, простреленный навылет; Хинкель невозмутимо возвращается в свой кабинет, где его ожидает Гарбич с какими-то бумагами.

«Хинкель. Что это значит? Двадцать пять миллионов на строительство концентрационных лагерей, когда каждый грош нужен на вооружение?

Гарбич. Нам пришлось произвести несколько арестов.

Хинкель. «Несколько?» А сколько?

Гарбич. Немного. Пять или десять тысяч…

Хинкель. А…

Гарбич (продолжает)…в день.

Хинкель. «В день»?

Гарбич. Не тревожьтесь. Это только агитаторы.

Хинкель. Что их волнует?

Гарбич. Увеличение рабочего дня, снижение зарплаты, но главным образом— синтетическая пища, качество опилок в хлебе.

Хинкель. Чего им надо? Это опилки из лучшего дерева… Пора оккупировать Остерлич! Сколько еще можно возиться с подготовкой? Мы должны выступить немедленно!

Гарбич. Тогда нам понадобится иностранный капитал.

Хинкель. Сделаем заем!

Гарбич. Все банкиры отказали. Но подождите… есть один человек, который мог бы дать нам взаймы, — это Эпштейн.

Хинкель. Эпштейн? Он еврей, да?

Гарбич. Да.

Хинкель. Ну, что ж, не будем стесняться. Одолжим деньги у Эпштейна.

Гарбич. Это будет затруднительно, если принять во внимание наше обращение с его народом.

Хинкель. Ну и что! Мы изменим нашу политику в отношении его народа! Скажите капитану Шульцу, что в будущем должны быть прекращены все антисемитские выступления… по крайней мере на некоторое время — пока мы не договоримся с Эпштейном о займе».

И в гетто наступают спокойные дни. Хозяйки безбоязненно ходят в лавки за продуктами, а парикмахер открывает свое заведение. Но оно пустует — все мужчины в концентрационных лагерях. Тогда Джеккель советует парикмахеру перейти на дамские прически и предлагает потренироваться на волосах Ханны. На этих уроках между маленькой прачкой и маленьким парикмахером завязывается трогательный роман.

Временное спокойствие в гетто не изменяет общей атмосферы, царящей в столице Томании, — она по-прежнему насыщена подготовкой к войне. Херринг представляет диктатору изобретателя самого компактного на свете парашюта, который надевается на голову как простая шляпа. Хинкель хочет посмотреть этот парашют в действии. Изобретатель подходит к окну, салютует и прыгает вниз. Хинкель и Херринг, высунувшись из окна, следят за его прыжком. Херринг виновато пожимает плечами. Хинкель поворачивается к нему. «Зачем вы попусту тратите мое время?»

Тайный агент доставляет диктатору фотографии руководителей забастовки на военном заводе. Хинкель приказывает расстрелять все три тысячи рабочих этого завода, но Гарбич отговаривает его: это опытные работники, надо подождать, пока они обучат других, а потом можно будет и расстрелять.

«Гарбич (разглядывая фотографии). Странно… Эти руководители забастовок— они все брюнеты. Среди них нет ни

одного блондина…

Хинкель. Не будет мира, пока не будет чистой арийской расы. Как прекрасно: Томания — страна синеглазых и белокурых!

Гарбич. А почему бы всей Европе не стать белокурой? Белокурая Азия, белокурая Америка!

Хинкель. Белокурая вселенная!

Гарбич. И брюнет диктатор!

Хинкель (кокетничая и жеманясь). Нет-нет! Не соблазняй меня!.. Диктатор всего мира!

Гарбич. Такова ваша судьба. Мы уничтожим всех евреев… сметем с лица земли брюнетов, и тогда сбудется наша мечта о чистой арийской расе.

Хинкель (в упоении). Красивые белокурые арийцы…

Гарбич. Как они будут вас любить! Они будут вас обожать! Они будут поклоняться вам, как богу!

Хинкель (с обезьяньей ловкостью вскарабкиваясь по портьере под самый потолок). Нет-нет! Не говори так! Ты заставляешь меня бояться самого себя!

Гарбич. Мы начнем с захвата Остерлича. После этого нам не придется сражаться. Мы всех обманем. Нация за нацией капитулируют перед нами.

Через два года весь мир будет подчиняться мановению вашего пальца.

Хинкель. Оставьте меня! Я хочу побыть один!»

Оставшись в одиночестве, он подходит к большому глобусу и как будто в трансе ласкает его. Льющаяся с экрана мелодия из «Лоэнгрина» придает своеобразную эмоциональную окраску всей гротескно-пародийной сцене. Хинкель поднимает глобус и подбрасывает его в воздух. Глобус, как воздушный шар, парит в воздухе и медленно опускается на руки диктатора. Он подбрасывает его другой рукой и вновь ловит. Сейчас он как бы правит миром — и с силой отшвыривает его ногой. Видит свое изображение в огромном зеркале, принимает величественную позу. Делает движение рукой, и земной шар покорно спускается к нему. Подбрасывает его высоко вверх, подпрыгивает сам, схватывает глобус в воздухе и вместе с ним опускается на пол. Затем подталкивает его головой, вспрыгивает на стол, ложится на живот и подкидывает глобус задом, потом опускается на пол. Повторяет движение, провожает глобус презрительным взглядом. Игра продолжается до тех пор, пока глобус не лопается. Хинкель в смертельном ужасе кричит.

Искусство Чаплина-актера в этом знаменитом эпизоде может быть сравнимо по своей необыкновенной выразительности только с пантомимической проповедью о Давиде и Голиафе из «Пилигрима», танцем булочек из «Золотой лихорадки» или куплетами в «Новых временах». Все эти сцены созданы для экрана, и только для него — никакой рассказ на бумаге не в состоянии дать даже отдаленное представление о мастерстве их исполнения.

Художник прибегает к гротеску все более часто по мере раскрытия в фильме сущности фашизма. В самый разгар подготовки нападения на Остерлич неожиданно приходит известие, что диктатор Бактерии [Под этим вымышленным названием имеется в виду Италия, где, как известно, впервые взросли бактерии фашизма]. Наполони тоже готовится вторгнуться в Остерлич и уже разместил у границы свои войска. Разгневанный Хинкель грозит объявить войну Наполони, посмевшему его опередить. Однако по совету Гарбича он по телефону приглашает своего соперника приехать в Томанию. Гарбич излагает план: пока Наполони будет занят на парадах и приемах, их собственные войска будут подтянуты к самой границе Остерлича и тщательно там укрыты. Чтобы рассеять подозрения гостя, Хинкель отправится якобы на охоту — стрелять уток, а на самом деле поедет к армии, примет командование и в назначенный час начнет наступление на Остерлич.

Бензино Наполони (артист Джек Оуки) не подозревает никаких каверз и приезжает в Томанию. Этот жирный, шумный диктатор, в черной шапочке с кисточкой и с изображением на ней

игральных костей, тоже мечтает стать правителем мира, но «мира брюнетов, темноглазых и темпераментных брюнетов, а не этих хилых блондинов». Все сцены встречи двух диктаторов наполнены откровенной буффонадой — Хинкель и Наполони играют в игру «кто выше сядет» и даже угрожают друг другу швырянием блюд со спагетти и разными яствами.

Лишь хладнокровие и дипломатия Гарбича кладут конец грызне между двумя шакалами.

На пути к осуществлению далеко идущих планов Хинкеля и его подручных встает… маленький парикмахер.

После того как банкир Эгаптейн отказал Хинкелю в займе, потому что не захотел иметь никакого дела со средневековым маньяком, диктатор приказывает капитану штурмовиков Шулыгу устроить в гетто «небольшую средневековую демонстрацию». Шульц пытается было вступиться за невинных людей, но попадает за это в опалу, и его сажают в концлагерь.

А в гетто маленький парикмахер, влюбленный в прекрасную прачку, впервые приглашает ее на прогулку. Девушка взволнована: ей нечего надеть. На помощь приходят сердобольные соседки. Но когда счастливая пара выходит на улицу, из репродукторов несется погромная речь Хинкеля. Мгновенно все пустеет, торговцы спешат закрыть лавки, прохожие — скрыться в домах.

К парикмахеру приходит бежавший из концлагеря Шульц. Его прячут в подвале, где он строит различные планы заговора. Но его местопребывание становится известным. После долгой погони, пересыпанной комическими трюками, штурмовики арестовывают как своего бывшего начальника, так и маленького парикмахера. Ханна и семья Джеккелей уезжают из Томании и находят убежище в Остерличе.

Вместе с парикмахером Шулыгу снова удается бежать из концлагеря. Переодевшись в офицерские мундиры, они пробираются к границе. Вблизи этой границы, на тихой речке, охотится на уток Хинкель в ожидании часа наступления. Из-за отдачи в плечо после выстрела из охотничьего ружья он опрокидывается в воду. Промокший и жалкий, Хинкель с трудом выкарабкивается на берег. Там он сразу же попадает в руки штурмовиков, которые были посланы в погоню за беглецами.

Внешнее сходство вводит их в заблуждение, и они принимают диктатора за парикмахера, избив его до потери сознания.

Скопление войск делает затруднительным положение беглецов из концлагеря. В конце концов они наталкиваются на группу штурмовиков, но те не нападают на них, а торжественно салютуют при встрече, так как принимают парикмахера,

переодетого в военную форму, за диктатора. На Шульца же смотрят как на человека, вновь попавшего в милость.

Между тем находящееся невдалеке поле неожиданно оживает и грозно ощетинивается стволами орудий: это выползают танки, скрытые в многочисленных стогах сена. Томанская армия переходит границу Остерлича. В одном из селений солдаты подвергают истязаниям Джеккеля и Ханну.

Мнимого диктатора и Шульца везут на машине в оккупированную столицу Остерлича. Там на главной площади выстроены войска-победители и приготовлена трибуна для торжественных речей. Первым выступает Гарбич, излагающий фашистское кредо: «Сегодня слова „свобода, демократия и равенство" существуют только для обмана народа. Ни одна нация не может существовать, веря в такие идеи… Мы открыто от них отказываемся…»

Наступает очередь говорить маленькому парикмахеру, занявшему волей случая место диктатора. Поборов робость и страх, он поднимается на трибуну и дает свой ответ на фашистское кредо. Чаплиновский герой неожиданно для многих, не особенно внимательно следивших за эволюцией его образа, полностью теряет здесь свои комические черты, обретая новые, героические. Перед толпами людей и шеренгами солдат, перед радиомикрофонами, разносящими его слова на весь мир, он произносит речь. Его ожидает неминуемая казнь, но он даже не задумывается над этим. Он мужественно клеймит богов империализма— войну, угнетение, стяжательство, мракобесие; призывает солдат повернуть данное им в руки оружие против фашизма — общего врага всех простых людей на земле.

— …Я хотел бы, если возможно, помочь всем… Все мы, цивилизованные люди, стремимся помогать друг другу. Мы хотим жить для нашего общего счастья, а не для нашего общего несчастья… Дорога жизни может быть прекрасной, но мы сбились с пути… В эту минуту мой голос слышен всюду. Всем, кто может услышать меня, я говорю: не отчаивайтесь! С прогрессом общества исчезнет в мире человеконенавистничество, диктаторы падут, и власть, которую они узурпировали, перейдет в руки народа. Пока люди готовы умереть за свободу, она не умрет. Солдаты! Не покоряйтесь этим зверям! Они обращаются с вами как со скотом, превращают вас в пушечное мясо… Вы не машины, вы не скот! В ваших сердцах живет не ненависть, а любовь к человечеству! Боритесь не за порабощение людей, а за их освобождение!.. Вы — народ, и в вашей власти создать жизнь свободную и прекрасную. Жизнь, полную лучезарной радости. Во имя демократии воспользуемся же этой властью, объединимся

все! Будем сражаться за новый мир — за славный мир, который даст каждому человеку возможность трудиться, который обеспечит юности будущее, а старость охранит от нужды… Пообещав все эти блага, изверги пробрались к власти. Но они лгали! Они не сдержали своих обещаний и никогда их не сдержат… Будем же сражаться, чтобы освободить мир!.. Будем бороться за мир справедливый, за мир просвещенный, за прогресс, который приведет всех к счастью. Во имя демократии — объединимся!..

А где-то в разрушенном селении лежит на земле плачущая Ханна. Она слышит по радио знакомый голос. Проникновенные слова заставляют ее приподнять голову. Ее лицо еще залито слезами, но в глазах появляется свет. Она приподнимается, с надеждой улыбается сквозь слезы…

Так оптимистично, жизнеутверждающе завершил Чаплин свой фильм, выпущенный в дни наивысшего торжества гитлеризма.

В этом ярком обвинительном акте против реакционного вандализма непосредственным объектом злой — злой, как никогда прежде! — чаплиновской сатиры явились Гитлер и устанавливаемый им «новый порядок». Весь фильм пронизан подлинно народной ненавистью к фашизму. При этом Чаплин не только выставил Гитлера на всеобщее осмеяние, но и с поразительной прозорливостью предсказал его неизбежный конец в аллегорической сцене жонглирования земным шаром, завершающейся истерическим отчаянием, криком безумия, когда глобус лопается, подобно мыльному пузырю. Поистине в подлинном искусстве даже домыслом, даже фантазией управляет правда!

Хинкель Чаплина не превращен в некую абстрагированную карикатуру, лишенную плоти и крови, а сохранил внутреннее правдоподобие, логику реального характера. Там, где это оказывалось возможным, Чаплин стремился придерживаться и внешнего сходства. Это придало образу еще больше конкретности, а значит, и убедительности.

Может показаться странным лишь то, что вся мощь чаплиновской сатиры оказалась направленной преимущественно против личности Гитлера и пощадила силы, его выпестовавшие. Ведь Чаплин сам в своих высказываниях разоблачал фашистских диктаторов как марионеток в руках промышленников и финансистов. Более того, даже в неосуществленном замысле фильма о Наполеоне, который Чаплин вынашивал много лет, он предполагал окружить французского императора «сухими и требовательными советниками», стремившимися «использовать

его в своих неблаговидных целях».

Правда, в «Великом диктаторе» выведен один из таких советников — это министр внутренних дел и пропаганды Гарбич. Единственный из всего ближайшего окружения Хинкеля, он лишен карикатурных черт. Лишь само его имя скрывает насмешку («гарбич» созвучно английскому слову «garbage», что означает «гниющий мусор», «требуха», «мусорный ящик»). Этот человек с сухим и жестким выражением лица умело играет на всех слабостях ошалелого идиота диктатора, и прежде всего использует его безграничное тщеславие. Только с ним одним Хинкель сдержан, видно даже, что он побаивается его. Со всеми же другими он держится грубо, заносчиво, а с фельдмаршала Херринга в припадке гнева срывает все ордена, как с простого ефрейтора.

Однако чьим ставленником является Гарбич, в фильме не показано. Выведя же представителей тех сил, которые непосредственно повинны в возникновении гитлеризма, художник придал бы своей сатире еще более глубокое общественно-политическое звучание. Фигура промышленника из «Новых времен», отчаявшегося в возможностях кормящей машины и решившего превратить людей в марширующих роботов, была бы здесь более чем уместна.

Подобное упущение следует, очевидно, объяснить теми конкретными идейно-художественными задачами, которые Чаплин перед собой ставил.

Прежде он обличал в первую очередь социальные пороки капиталистической системы и ее общественные институты. Врагами простого человека в чаплиновских картинах соответственно выступали хозяин, полицейский, священник, миллионер, промышленный магнат.

В зарубежной критике высказывалось мнение, что именно Чаплин в «Новых временах» первым в кинематографе с необыкновенной силой раскрыл тему социального и эмоционального отчуждения человека в буржуазном обществе. Если это и так, то следует подчеркнуть, что Чаплин, в отличие от многих современных выразителей идей отчуждения, не терял веры в простого человека и не ограничивался в борьбе с алогизмами окружающей среды исключительно демонстрацией этих алогизмов, а одновременно утверждал истинные нравственные ценности. И борьба человека за право быть человеком происходила у него — в любых условно-комических ситуациях — не в сфере бесплодных мечтаний или самоуничижения героя, а в драматической обстановке реальных общественных отношений. Причем Чарли не замыкался в своей

отчужденности и, как всегда, оказывал поддержку другому человеку, нуждающемуся в его помощи.

В фильме «Великий диктатор» Чаплин перешел от социальных проблем к политическим. Фашизм в Италии, франкизм в Испании, гитлеризм в Германии— все это свидетельствовало о том, что империализм ищет спасения в террористическом режиме. Фигура Гитлера явилась для Чаплина лишь наиболее ярким олицетворением этих общих тенденций в развитии империализма тех лет. Разя Гитлера оружием смеха, Чаплин, несомненно, считал, что наносит вместе с тем удар и по всему обществу, породившему террористический режим.

Фашизм раскрывался в фильме в качестве некого психологического и нравственного, вернее, безнравственного состояния, находящегося в отчужденности от всего человеческого, утверждающего себя с помощью насилия и жестокости. Это политическая типизация, обобщение. А значит, фильм действительно был все же не только и не столько о Гитлере, сколько о системе. Тем более что в первых частях Хинкеля вообще не было, а безумие уже имелось — шла первая мировая война. Для образного выражения смертельно опасного безумия и абсурда нужен тип, полнее всего его воплощающий. В 1930-х годах таковым был Адольф Гитлер.

Еще во время работы над своим фильмом Чаплин обронил слова, которые облетели весь мир:

— Диктаторы смешны. Я хочу, чтобы люди над ними смеялись.

Картина была закончена до того, как жесточайшие трагедии второй мировой войны потрясли человечество. Иначе, без сомнения, истерик Хинкель приобрел бы более резко выраженные черты кровавого убийцы. Чаплин в автобиографии вообще поставил под вопрос саму возможность своей работы над подобным фильмом: «Конечно, если бы я знал тогда о подлинных ужасах немецких концлагерей, я не смог бы сделать «Диктатора», не смог бы смеяться над нацистами, над их чудовищной манией уничтожения». Но и не зная еще многого о нацизме, Чаплин окрасил карикатуру и гротеск в «Великом диктаторе» гневом: фашизм представляет собой квинтэссенцию пороков и преступлений империализма, борьба против которого была для Чаплина не случайным эпизодом, а делом всей жизни. Гитлер как реальное воплощение зла предстает в фильме во всей наготе своей гнусности, злобы, жестокости, физического и морального безобразия, исторической нелепости. Благодаря этому зло оказывается здесь предельно униженным и оскорбленным, а это означает одновременное моральное торжество добра, свободы и справедливости. Причем зло это, хотя и персонифицированное в фильме, легко воспринимается также в расширенном, обобщенном плане — как проявление омерзительной реакции вообще.

В предшествовавшем «Великому диктатору» творчестве Чаплина Чарли чаще служил лишь средством вызывать смех, а иногда и слезы. В этом же фильме чаплиновский герой выходит из границ роли, отведенной ему в экранной жизни. (Не случайно он вначале частично, а потом полностью смог отказаться здесь от своей немоты.) И сам фильм, переходя из одного регистра комедии в другой, пройдя чуть ли не через все оттенки смеха, завершается кадрами, когда смех уже замирает в зрительном зале. Это Чаплин вывел наконец своего героя после долгих странствий по уголкам жизни на публичную трибуну, на которой огромными буквами написано сакраментальное слово «Свобода». Тем самым сбылись слова Чаплина, сказанные им накануне премьеры «Новых времен»:

— Если бы я попытался рассказать публике, что нужно предпринять в связи со всем происходящим, — сомневаюсь, сумел ли бы я это сделать в развлекательной форме, при помощи фильма. Я должен был бы это сделать серьезно, с ораторской трибуны.

В финальной речи «Великого диктатора» Чаплин выступает уже фактически от самого себя. Эта шестиминутная агитационная

речь выводит фильм за рамки обычного художественного произведения, она свидетельствует о высоте гражданского сознания киномастера. После премьеры картины газета «Нью-Йорк уорлд телеграм» писала: «Вместо очаровательного комика мы видим нового Чаплина, Чаплина — серьезного пропагандиста». В беседе с корреспондентом той же газеты Чаплин объяснил причины, побудившие его так поступить:

— Я не мог иначе, — заявил он, — просто не мог. Никаким иным способом мне не удалось бы выразить того, что накипело во мне. Пришло время, когда я просто должен был оставить шутки. Все уже насмеялись вдоволь. И ведь правда смешно было? А тут я хотел заставить людей себя слушать.

В этом фильме Чаплин наделяет своего героя новым сердцем, и пращой художника действительно управляет уже не смех, а гнев и воля измученной души Человека.

Маленький человек стал большим— борцом против современных голиафов империализма.

Глава VIII. ЧАРЛИ И ЧАПЛИН

ГЛАВА VIII

ЧАРЛИ И ЧАПЛИН

Чарльз Чаплин на фоне фрески с изображением его героя — Чарли

ЭПОПЕЯ СМЕХА И ГНЕВА

Я считаю актерскую профессию

родом общественной деятельности.
Аркадий Райкин

Комедийное искусство Чаплина периода его расцвета отличала сила гражданского темперамента, глубина мысли, творческая смелость и новаторство, щедрость таланта. Чаплиновские полнометражные комедии явились в целом не только чрезвычайно емкой, но и суровой летописью западной цивилизации, энциклопедией болезней всех видов капиталистического строя.

К. С. Станиславский отмечал, что «в каждой хорошей комедии, или, как говорят, большой комедии, всегда есть элемент сатиры». Большая комедия Чаплина с логической последовательностью развивала и углубляла черты, присущие ранним произведениям малой формы. Но такое развитие не придало чаплиновскому смеху однотонности звучания, а, наоборот, обогатило новыми оттенками. Доброй шутке у него, как прежде, соответствовало заразительное веселье, лирическому юмору — мягкая улыбка, благожелательной пародии — мудрая усмешка, остроумному шаржу и карикатуре — открытая насмешка. К этому позже добавились боевой памфлет с его бичующей и гневной издевкой и политический гротеск с едким сарказмом. И весь этот каскад смеха неизменно рассыпался по-разному, его вспышки бесконечно варьировались по яркости и мощи. Минуты ребячливых забав неожиданно пронизывались настроениями грусти, моменты глубоких душевных переживаний окрашивались горькой иронией. Художественная образность сочеталась с публицистикой, юмор — с патетикой, буффонада — с реалистической символикой, сатира — с поэзией. Все это служило одной цели — правдивому отражению сложной, противоречивой жизни.

Комедийный жанр искусства как своеобразная форма оценки художником сущности жизненных явлений имеет множество граней, и Чаплин пользовался этим разнообразием с поистине виртуозным мастерством. Однако в чаплиновском смехе четко разграничивались два основных объекта, для одного из которых — образа главного героя Чарли — характерен смех, рожденный любовью, для другого, образа окружающей действительности, — смех, рожденный ненавистью.

Оба эти образа находились в непосредственной и тесной взаимозависимости. Внутреннее содержание образа героя как явления общественного раскрывалось через его отношения с окружающей средой, а обобщающий образ последней проявлял свою социально-политическую и моральную сущность в

воздействии на героя. Такова важнейшая отличительная черта реалистического искусства вообще, ибо такова же диалектическая взаимосвязь в объективной действительности: частное, отдельное не существует вне связи, которая ведет к общему, общее выявляется через это частное, отдельное.

Каждой исторической эпохе свойствен особый характер взаимодействия человека и общества, и в большом искусстве он непременно проявляется— в той или другой мере— независимо от воли художника. В классовом обществе это взаимодействие выражается в первую очередь в острых социальных конфликтах, в борьбе антагонистических идеалов, убеждений, моральных принципов. Поэтому из всех жанров наиболее полное философское обобщение отдельных этапов исторического развития, наиболее глубокое отражение духа времени давала прежде почти всегда трагедия. Недаром Белинский называл ее вершиной поэзии.

Однако марксистская эстетика учит, что действительно трагичной бывает только гибель нового, нарождающегося, прогрессивного явления, а также гибель старого, но еще не выполнившего до конца своей общественно-исторической миссии. Изживший же себя строй представляет собой объект, скорее, для сатиры и смеха. Именно на эту закономерность указывал Карл Маркс, когда писал, что ход самой истории превращает устарелую форму жизни в предмет комедии, что человечество смеясь расстается со своим прошлым. Маркс вскрыл тем самым историческую обусловленность появления сатирического искусства не только Лукиана (на которого непосредственно ссылался), но и Свифта, Вольтера и т. д.

Капиталистический строй не представляет в этом смысле исключения. Его нравственные устои давно выродились, превратились в пороки, заражающие людей во всем остальном мире, а некогда демократические лозунги утеряли свое былое значение. Современная буржуазная жизнь уже не может внушить художнику высоких идеалов.

Это, конечно, не означает, что все отжившее, старое только комично. Максим Горький как-то метко заметил, что империалистический мир представляется ему чудовищной трагикомедией— трагическое в этом мире связано с теми страданиями, которые он несет людям. Он насаждает реакционные режимы, проводит политику кровавого террора, развязывает войны.

Как всякий большой художник, Чаплин стремился отразить особенности эпохи, в которую он жил.

— Я создал, — говорил он, — свою систему комического,

отправляясь от великих человеческих трагедий.

Комическое и трагическое, возвышенное и низменное, прекрасное и безобразное выступали в его произведениях в качестве эстетических категорий не только противостоящих, но одновременно тысячами нитей взаимопроникающих друг друга. Комическое при этом далеко не всегда означало веселое, и смех часто звучал сквозь слезы или гнев.

Если бы Чаплин творил в другую историческую эпоху, возможно, он, несмотря ни на что, все же смог бы удовлетворить свою любовь к «чистой» трагедии. Поскольку же окружающая действительность неспособна была внушить ему идеалы прекрасного, Чаплин вынужденно оставил мечты о тоге трагика, променял ее на котелок комика и пращу сатирики. По мере же того, как маленький и смешной клоун Чарли вырастал в драматическую фигуру Чарли-человека, за спиной последнего все более рельефно вставал трагикомический образ эпохи. В длинной серии комедий — целой эпопее, которая может быть названа Чаплиниадой, — художнику удалось создать этот образ правдивее многих других прогрессивных художников Запада не только потому, что он талантливее, но и потому, что сама сущность образа требовала в большей степени комедийного решения, чем какого-либо иного.

Глубочайший смысл всей многообразной эксцентрики заключался в противопоставлении образа Чарли и окружающего его мира. Действенность сатиры не в последнюю очередь зависит от того, с какой силой она дает почувствовать, из какого идеала исходит ее создатель. Реалистическая комедия выражает тот или иной идеал, но, в отличие от других жанров, делает это не прямо, а через антитезу осмеиваемого явления. Отрицая это явление, обличая его, высокая комедия утверждает нечто новое, передовое, определенный человеческий, политический и моральный идеал, который противостоит сатирическому объекту и определяется характером эпохи, мировоззрением художника, конкретными идейно-художественными задачами произведения. Смеясь, мы осознаем этот идеал, даже если он непосредственно не провозглашается и не формулируется автором. Салтыков-Щедрин замечал по этому поводу: «Да не подумает, однако ж, читатель, что мы требуем от писателя изображения людей идеальных, соединяющих в себе все возможные добродетели; нет, мы требуем от него совсем не людей идеальных, а требуем идеала. В «Ревизоре», например, никто не покусится искать идеальных людей; тем не менее, однако ж, никто не станет отрицать и присутствия идеала в этой комедии».

Чаплин пошел дальше многих представителей критического

реализма современности, у которых положительным героем выступает только смех. Как ни парадоксально, комичный, пародийный и условный персонаж — маленький человечек Чарли — служил для художника средством не только обличения действительности, но и выражения некоторых высоких человеческих идеалов. Это делает чаплиновские фильмы еще более значительными.

Чарли часто совершал смешные поступки, особенно когда попадал в чуждую ему среду (например, сцена в фешенебельном ресторане в «Огнях большого города»), но это относится уже к области комедии положений, а не комедии характеров. Чарли не выделяла ни одна традиционная черта комедийного характера: он не лицемер, не хвастун, не скряга, не простофиля, не лентяй, не мошенник, не трус, не чревоугодник, не сластолюбец, не пьянчужка. Чаплин подчеркивал в нем лишь ограниченность сознания и бедность мечты.

Художник преследовал при этом две цели. Во-первых, усилить впечатление, которое создавалось от смешного облика героя, ставящего его в ряды самых забитых париев буржуазного общества и заставляющего любого зрителя в зале чувствовать себя на первых порах выше него, относиться к нему снисходительно, а, значит, сочувственно. Чаплин сам указывал в статье «Над чем смеется публика» на социально-психологический источник возникновения симпатии к Чарли — сочувствие к слабейшему. Но не сентиментальной жалости добивался Чаплин: когда раскрывалась вся удивительная цельность и душевное богатство маленького человечка, зритель невольно подпадал под его облагораживающее влияние. Эта особенность чаплиновского комического киноискусства составляет одну из важнейших сторон его воспитательного значения.

Подчеркивание бедности сознания положительного героя необходимо было художнику, во-вторых, для того, чтобы предъявить гневное обвинение окружающему миру, низводящему человека до подобного состояния, ограничивающему все его помыслы нуждами сегодняшнего дня. Пока существуют социальное неравенство и угнетение, как бы говорил Чаплин зрителям, пока человек лишен свободы от нищеты, узаконенной травли и страха, — счастье для него немыслимо и удел его один: повседневная и жестокая борьба за существование, требующая от него всех физических и моральных сил, лишающая его даже способности мечтать.

Тема виновности мира, который сковывает, уродует маленького человека, налагала, конечно, свой отпечаток на образ Чарли. Многочисленные западные исследователи пытались на

этом основании принизить огромный общественно-политический смысл чаплиновского творчества. Они рассматривали его героя как неполноценного, неприспособленного к жизни бродяжку, импонирующего сентиментальным чувствам обездоленных и угнетенных. Но большинство этих исследователей само же сводило на нет собственную теорию, признавая, что за клоунской маской Чарли скрывается светлый облик рыцаря, ведущего неравную, но неутомимую борьбу за человеческое достоинство, за счастье людей. Кроме того, несостоятельность их теории становится очевидной еще и потому, что формула неприспособленности к жизни предполагает признание необходимости приспособления к ней, между тем как произведения Чаплина говорили как раз об обратном: рисуемая в них картина попрания основных прав человека выглядела настолько страшной, что ни о какой возможности приспособления к этому миру для действительно нормальных, здравомыслящих людей не может быть и речи.

В самом деле, что делало чаплиновского героя чаще всего смешным, если отбросить его комичную клоунскую маску? Какой-нибудь самый обыкновенный, нормальный поступок или даже безобидный жест. Но этот обычный поступок, этот жест выпадал из принятых норм поведения, нарушал установленный распорядок жизни. И так во всем — от мелкого, бытового до возвышенного, героического. Чарли-рабочему из «Новых времен» хотелось всего-навсего почесаться, но это выглядело смешным, ибо приводило к утере бешеного ритма работы и к беспорядкам на конвейере. Парикмахер из «Великого диктатора» всего лишь наводил чистоту в своем заведении, но, стерев белую краску на окне, которую оставили после себя штурмовики, оказывался бунтовщиком и преступником. И т. д. и т. п.

Эксцентричность Чарли, постоянное нарушение им господствующих в обществе норм поведения постепенно приобретали все более глубокий смысл. Мнимый алогизм поступков героя, приводивших его к конфликту с «нормальным» буржуазным укладом, позволял художнику в острогротескной форме выявлять истинную бессмысленность и ненормальность этого уклада, его действительный алогизм: совершенные машины, призванные освободить человека от тяжелого труда, делают его своим рабом («Новые времена»); судьба человека зависит не от его качеств, а от счета в банке («Огни большого города»); кровавые маньяки вершат судьбами людей, а ум, благородство, гуманность последних становятся источником страданий («Великий диктатор»).

Капитализм — это мир, в котором все «совсем наоборот»,

говорил Бернард Шоу. Едкое замечание английского сатирика может служить ключом к пониманию истинной сути комического у Чаплина. Это комическое часто уходило в подтекст, незаметно переходя от одного персонажа картин — Человека — к другому действующему лицу — Обществу. Комическое же, вскрывающее злое-смешное в жизни, находится уже на грани трагедии — их питают одни и те же непримиримые противоречия действительности.

Несоответствие мыслей и чувств положительного героя установленным нормам поведения делало Чарли только комичным для людей, не освободившихся еще от старых представлений. Люди прогрессивного мировоззрения смогли сразу понять и оценить по достоинству неповторимое своеобразие и значительность этого образа. И если его поведение, чаще всего выражавшееся в форме комических трюков, могло казаться смешным и забавным, то разумность, даже целесообразность его поступков не подвергались никаким сомнениям. Комичность образа Чарли носила, по сути дела, чисто внешний характер, внутреннее же содержание его определялось понятием прекрасного. В этом рыцаре-гуманисте сознательно преувеличены и заострены лучшие качества человека: красота души, благородство, способность и готовность к самопожертвованию, честность, протест против всяческой тирании, неукротимое стремление к свободе.

Но эти высокие качества человека, как бы говорил Чаплин, показывая от фильма к фильму злоключения своего героя, под игом буржуазных социально-политических институтов и норм поведения, представлений о счастье, благополучии, карьере и семье выглядят необычными, «ненормальными», ненужными, лишними, смешными. Душевные богатства человека гибнут в мире, где все ему враждебно. Эта враждебность окружающего мира раскрывалась комедийными средствами, но она нередко вносила в чаплинов-ский смех жестокие нотки (сцены истязания Чарли обезьянками в «Цирке», избиения его кормящей машиной в «Новых временах»).

Подобный комизм далек от веселости— он сродни трагедии. Когда Чаплин, раскрывая внутреннее содержание образа Чарли, снимал с себя комическую маску, зритель видел лицо человека, искаженное не смехом, а болью и страданием. Именно сочетание комического и трагического внутри одного и того же образа (а не только внутри одной сцены или ситуации) помогало художнику придавать своему герою обобщающее значение.

«Под маской Чарли, в наряде бродяги, подмастерья, рабочего, Чаплин показал нам человека в наиболее распространенном его

типе», — писал французский критик Пулайль еще в 20-х годах. Действительно, какое бы социальное положение ни занимал Чарли, какие бы изменения ни претерпевал его образ, герой Чаплина оставался одним и тем же, изменялась только сила идейной и художественной выразительности. Герой этот — рядовой, простой человек, пасынок буржуазного общества; имя ему — легион. (Не случайно автор в некоторых фильмах, в частности в «Великом диктаторе», не давал ему даже имени.)

Тот факт, что в герое Чаплина были заострены, преувеличены отдельные черты, может рассматриваться лишь как творческий прием художника, не противоречащий реалистическому содержанию образа. Исключительность, условность, сознательное преувеличение, заострение образа не только не исключали его типичности, но и полнее, выразительнее раскрывали ее. «Геркулесы, прометеи, донкихоты, фаусты — не «плоды фантазии», — говорил Горький, — а вполне закономерное и необходимое поэтическое преувеличение реальных фактов».

Судьба вечного и неизменного неудачника Чарли — это сама обнаженная сущность бесправного положения человека в капиталистическом обществе. Чаплиновский герой — это идея, которая (используя выражение Бальзака о герое «Красного и черного» Стендаля) стала персонажем, типом. Именно такое огромное обобщающее художественное значение позволяет наградить его богатой родословной, поставить в один ряд с бессмертными типами, существующими в искусстве и литературе различных времен и народов. Создатели этих бессмертных типов не только рисовали красочную картину эпохи, но и выражали ее идеи, превращали свои произведения в «звучный, сверкающий призыв». В период безраздельного господства капитализма такими властителями дум были Бальзак, Лев Толстой, молодой Горький.

С появлением первого в истории социалистического государства— «новой фазы жизни», говоря словами Чаплина, — развитие литературы и искусства в мире пошло двумя раздельными путями.

На Западе судьбы «посредственности», «негероического героя» пришли на смену подлинно трагическим судьбам страстных, идеалистически настроенных и мужественных героев литературы прошлого века. «Маленькому человеку» литературы наступившего XX столетия предоставлен один удел — страдать и преждевременно гибнуть. «Вот моя мысль: каждый человек в этом мире — Христос, и каждый будет распят». Так пытался Шервуд Андерсон («Уайнсберг, Огайо») воздвигнуть после первой мировой войны памятник мученичеству, бессилию, обреченности

маленького человека капиталистического общества. Сходные настроения питали и многие произведения кинематографии, в частности американской. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Толпа» Кинга Видора (1928) или «Маленький человек, что же дальше?» Фрэнка Борзеджа по роману Ганса Фаллады (1934), где «маленький, жалкий человек… кричит и скандалит и работает локтями, чтобы удержать свое место в жизни», где «бедность — это не только несчастье, бедность позорна, бедность подозрительна».

Тема Чаплина хотя и пролегала в общем русле этой темы маленького человека, тем не менее чуть ли не с самого начала образовала знаменательное ответвление. Пусть маленький неудачник Чарли представлял собой образ тоже не героический. Но он все же оказывался сильнее несчастий, которые непрерывно обрушивал на него окружающий мир.

Вместе с тем все бесчисленные беды воспринимались чаплиновским героем как норма существования человека. И то, что Чарли относился к несправедливостям и жестокостям жизни как к чему-то закономерному, вызывало чувство протеста против него самого, а главное, против искалечившей его действительности. Критическим отношением, показом слабостей своего героя Чаплин пробуждал чувство протеста у зрителей. Позднее это чувство просыпается и у самого героя, вышедшего из своего уголка жизни, в котором он так долго копошился, на дорогу борьбы. Впрочем, и до выхода на эту дорогу Чарли не склонял покорно головы перед судьбой. Он не был пассивен, не терял находчивости и мужества, отнюдь не проявлял склонности безропотно опустить руки как раз в тот момент, когда надо пустить в ход кулаки для самозащиты. Еще на заре своей экранной жизни Чарли готов был скорее отвесить обидчику увесистый удар, чем почтительно пожать ему руку. Начиная с «дерзких» фильмов 1917–1918 годов и даже еще раньше он возвращал удары, не позволял себя унизить, не сдавался, с присущей ему ловкостью и изворотливостью оставлял в дураках надутого и важного полицейского или толстого и жадного хозяина, издеваясь в то же время над покорностью и робостью подобных ему самому бедняков («Лавка ростовщика»).

Конечно, Чарли по вине окружающего мира лишен был возможности жить ярко и полнокровно, но он, вызывая сострадание, взывал одновременно к политической активности зрителя. А в «Новых временах» и «Великом диктаторе» положительное начало одержало уже очевидную моральную победу над униженным и осмеянным злом.

Чаплиновский герой в известном отношении противостоял

традиционному маленькому человеку литературы и искусства Запада 20-х и 30-х годов, с его страхами и чувством собственной неполноценности. По духу своему Чарли близок намеченному у Драйзера образу Джона Парадизо. Этот средний американец, обитатель нищей, заброшенной окраины Нью-Йорка, потеряв веру в американский образ жизни, бьет тревогу: «Слишком много людей находится в плену иллюзий», благодаря чему «грубая сила восседает в пурпуре и багрянце», а «невежество, чудовищное и почти неистребимое, лижет свои цепи, благоговейно прижимая их к груди».

За четверть века своего экранного существования герой Чаплина проделал сложную и чрезвычайно важную эволюцию. Вслед за «очеловечиванием» комической маски последовала постепенная эволюция человеческого характера и социального содержания. Эволюция образа Чарли в основных своих чертах соответствовала эволюции «маленького человека» Америки. Сначала бессильный протест в «Иммигранте», боль и горечь в фильме «На плечо!» и самая характерная, пожалуй, черта — «почти неистребимая» наивность. О ней говорил сам Чаплин в 1928 году: «…мой любимый «кусок» — концовка «Пилигрима». Это тот эпизод на границе, в котором шериф хочет, чтобы я убежал, а я все время возвращаюсь. Он очаровательно передает наивность образа».

Эта наивность, как и известная комичная инфантильность, сохранялись и позже, но в значительно меньшей степени. Постепенная гибель всех иллюзий заставляла Чарли становиться все менее наивным, все более серьезным, жизнеспособным и активным. Пробудившись от «блаженного сна», он из символа обыденности, посредственности был поднят почти до героического— уже не маленького, а большого — человека.

Настоящий художник и его искусство растут вместе с народом, представляют собой часть его исторической жизни. Творческая биография Чаплина и биография его героя приобрели особую значительность именно потому, что они явились следствием исторического развития целого народа. В соответствии с ленинской теорией отражения ничто другое не может служить лучшим критерием народности художника. Чаплину удалось отразить некоторые из существенных сторон жизни широких народных масс Америки в период между двумя мировыми войнами. Он показал ломку взглядов, силу и слабости этих масс, выразил дух эпохи с особой яркостью, которая присуща только великим художникам. Недаром уже в середине 30-х годов критики отмечали, что у Чаплина можно научиться «большему, чем слушая ученые лекции профессоров» (Лоренсо Туррент Розас,

Мексика).

Историческое значение трагикомического, но в конечном счете оптимистического и жизнеутверждающего искусства Чаплина состояло в отрицании старого и в равной мере в утверждении нового.

Чарльз Чаплин не был марксистом; сам он чаще всего называл себя индивидуалистом. На истоки своего индивидуализма Чаплин указал в беседе с прогрессивным американским публицистом Седриком Белфрейджем. Как и многие люди, добившиеся в буржуазном обществе положения и славы только благодаря собственному уму и таланту, он еще в самом начале кинодеятельности пришел к выводу об исключительном значении индивидуальных способностей человека. Чаплин вспоминал: «…одинокий и робкий эмигрант — я вдруг сразу погрузился в атмосферу успеха, и это было самым большим событием, которое мне когда-либо пришлось пережить. Впервые я заметил некоторые перемены еще в экспрессе Голливуд — Нью-Йорк в 1916 году, после появления моих первых фильмов… В Чикаго я вынужден был взобраться на крышу вагона, чтобы ускользнуть от толпы поклонников. В Нью-Йорке опасались волнений, поэтому полиция явилась за мной и доставила меня в город на своем автомобиле. Газеты вышли с шапками на восемь колонок: «Он прибыл!» Благодаря успеху я увидел жизнь еще ближе и понял суетность людей, управляющих миром с помощью широковещательных речей. Все чаще люди интересовались моим мнением по вопросам, самая суть которых мне была совершенно неизвестна… В ту же пору удостоили меня своим посещением Рокфеллер и Вандербилт… Тогда я узнал, что человек зависит только от самого себя. Только в самого себя можно верить, и сражаться нужно за достижение тех целей, которые сам перед собой поставил».

В этом индивидуализме классика киноискусства уже вошло в традицию усматривать его трагедию.

«— Кого вы любите из зверей?

— Волка, — ответ без паузы. И его серые глаза, и серая шерсть бровей, и волос кажутся волчьими…

Волк.

Принужденный жить в своре. И быть всегда одиноким. Как это похоже на Чаплина! Навсегда во вражде со своей сворой. Каждый враг каждому и враг всем».

Это место из скупых воспоминаний Эйзенштейна о беседах с Чаплином служит как бы образным выражением трагедии художника.

Пусть так. Но при этом нельзя забывать о главном — о том,

что в творчестве он сумел преодолеть ограниченность своего индивидуалистического мировоззрения. Возможно, что самому художнику остался до конца не ясен смысл идеалистических и фарисейских лозунгов индивидуализма, которые используются одними кругами в целях введения в заблуждение людей ищущих и мыслящих, другими — как страусовая политика самообмана. Может быть, этот великий человеколюбец и свободолюбец не полностью осознал еще, что пресловутая декларация «независимости» индивида давным-давно превратилась фактически в декларацию смерти индивида во имя непреложности индивидуализма — того самого индивидуализма, самый яркий образец которого дают джунгли, где каждый сражается за себя и свою добычу, где торжествует только сильный, всегда готовый схватить за горло более слабого. Однако именно к этим заключениям— независимо от воли автора — подводит железная логика реализма его произведений.

Хотел он того сам или нет, но фильмы «Новые времена» и «Великий диктатор» знаменовали собой отказ от индивидуалистических иллюзий. А поскольку идеалистические предрассудки и предвзятые представления все же оказались преодоленными, то мы должны говорить не только и даже не столько о трагедии художника, сколько о его величии.

В самом деле: разве чаплиновское искусство — не еще одна убедительная победа реализма?

Именно поэтому его лучшие произведения представляют собой не только нетленные документы истории мирового художественного кино, но и художественные документы самой эпохи.

Только преодоление Чаплином в своем творчестве ограниченности буржуазного индивидуализма придало политическую зоркость его глазам, дало ему возможность осветить свои произведения отблесками великих революционных преобразований, потрясших мир.

Эти отблески без труда можно обнаружить и в характере обличения буржуазного общества — в «Парижанке», и в крушении идеалистических представлений об окружающем мире — в «Огнях большого города», и в противопоставлении капиталистической системы насущным потребностям людей — в «Новых временах», и в светлой мечте о прекрасной, свободной жизни, в страстном призыве сражаться за новый мир, за мир справедливый и просвещенный— в «Великом диктаторе».

Правда, часть трудящихся Америки еще не преодолела интеллектуальной зависимости от капитализма, и политические убеждения ряда американских прогрессивных деятелей культуры,

в том числе и Чаплина, были порождены общим характером переходного периода, который переживает народ Соединенных Штатов. Это значительно суживает их кругозор, сильно затрудняет поиски правильных путей борьбы. Но чаплиновское художественное видение капиталистического общества, его народное, демократическое и гуманистическое искусство являются все же прямым продуктом революционных изменений, которые произошли в мире в XX веке. Отсюда особая близость нам чаплиновского творчества.

В фильмах Чаплина, в которых нашел отражение авторский вывод о «неисправимости капиталистической системы», общественный идеал художника непосредственно не формулировался, не выражался в образной форме. В какой-то степени он был провозглашен лишь в финальной речи «Великого диктатора». Несмотря на его отвлеченность, неконкретность, этот идеал воспринимался как мечта о гармоничном обществе, в котором созданы условия для удовлетворения насущных и разумных — материальных и духовных — потребностей людей.

В своих публичных выступлениях художник говорил о себе как о человеке далеком от всякой политики. Отвечая на непрестанные «обвинения» его в симпатиях к коммунизму, он обычно отвечал:

— Я не коммунист, я вообще не политик, я страстный приверженец свободы.

Подобные заявления участились после усиления травли Чаплина реакционными кругами. Для успокоения цензуры и наиболее рьяных мракобесов из правого лагеря он был вынужден даже опровергать вообще какое-либо идеологическое содержание своих произведений, подчеркивать их «развлекательные», «несерьезные» цели. Так, за несколько дней до премьеры фильма «Новые времена» он заявил представителям печати:

— Многие считают, что в картине содержится какая-то пропаганда, но это только осмеяние всеобщего замешательства (имеется в виду экономический кризис. — А. К.), от которого мы все страдаем.

Чаплин настойчиво и не раз возвращался к этому в своих публичных выступлениях.

— Есть люди, — говорил он в связи с теми же «Новыми временами», — которые всегда ищут социальный смысл в моей работе. В ней его нет. Я оставляю подобные темы для лекторов. Мое первое стремление — развлекать… То, что я пытался рассказать в этом фильме, очень близко каждому. Я знаю завод, с которого увольняют рабочих, если они часто ходят в уборную… Вы тоже знаете о подобных вещах. Поэтому вы не должны

протестовать против того, что я показал это на экране и высмеял.

В таком же «успокоительном» тоне были выдержаны многие его высказывания и по поводу фильма «Великий диктатор»:

— Мое единственное стремление было позабавить… Как актер я не имею никаких политических целей.

Невольно вспоминаются прежние выступления Чаплина, посвященные некоторым его картинам, когда он откровенно раскрывал их идейный замысел, социальное, политическое или даже революционное («На плечо!») для своего времени звучание. При этом он иногда высказывал даже чувство неудовлетворенности своим творчеством, понимая его идейную ограниченность. С горечью вспоминал он, например, после возвращения из первой поездки в Европу в 1921 году, где толпы народа устроили ему торжественную встречу: «Я погрузился в раздумье и произвел смотр всему, что мной сделано: это не бог весть что. Конечно, «На плечо!»— неплохой фильм… Но такой шум из-за простого киноактера!.. Если бы я мог хоть отблагодарить их, совершив какой-нибудь подвиг, заслуживающий внимания, например помочь разрешить вопрос о безработице…»

Не может быть двух мнений относительно истинных причин заверений Чаплина в своей аполитичности. Эти причины заставляют нас делать определенную поправку и при оценке его фильмов, не забывать о ней при объяснении своеобразия чаплиновской системы образов, средств художественной выразительности, позволявших ему прятать свои мысли глубоко в подтекст. «Хотя мировая известность Чаплина и то обстоятельство, что он имел свою собственную киностудию, — замечал известный американский кинодеятель Джон Лоусон в книге «Кинофильмы в борьбе идей», — давали ему значительную творческую свободу, все же он творил в общих условиях голливудской кинематографии как с точки зрения работы своей студии, так и с точки зрения контроля большого бизнеса над демонстрацией его картин».

Творческая инициатива Чаплина оказывалась во многом скованной. Об этом западные исследователи, как правило, умалчивали, сознательно пустив в обиход ложную мысль о чуть ли не полной тождественности мировоззрения самого Чаплина и мироощущения созданного им на экране героя. Они «забывали» при этом, что мировоззрение Чаплина раскрывалось как в образе Чарли, через отношение героя к окружающему миру, так и, в не меньшей степени, в образе этого мира, через отношение к нему самого художника — отношение, скрытое в глубинах подтекста фильмов.

Противопоставляя два главных образа своих кинокартин, Чаплин вскрывал, в частности, виновность общества, уродующего «маленького человека». Уже поэтому нельзя рассматривать чаплиновский персонаж лишь как «самовыражение» художника. При всем высоком гуманизме своего духовного облика Чарли не поднимался до своего творца. Это удалось ему только в финале «Великого диктатора», когда он стал большим человеком — стал alter ego самого Чаплина. Не случайно, конечно, заключительная речь Чарли воспринималась большинством зрителей как выражение мыслей и чувств непосредственно создателя этого образа. В 1942 году Лев Кассиль писал: «Чарли начинает свою речь. Крупно видим мы его лицо на экране. Он постарел, наш Чарли. Он снял фуражку, он почти без грима. Ветер треплет поседевшие волосы, мы видим морщинки около глаз, складку на шее. Это не диктатор Хинкель, не маленький парикмахер. Перед нами сам Чарли Чаплин — великий актер кино, могучий художник экрана. Он говорит с нами, он говорит для всего человечества, он произносит потрясающую речь».

НА ВЕРШИНЕ МАСТЕРСТВА

Он сам ушел из мира раньше своего срока. Он еще не настолько окреп духовно, чтобы овладеть теми сокровищами, которыми должен был овладеть по самому своему предназначению.

Ханс Кристиан Андерсен

Образ Чарли снискал любовь зрителей всех стран мира. Эта любовь явилась ответным откликом на великую любовь самого художника к людям, которая окрашивает его комедии в мягко-лирические, теплые, глубоко душевные и в то же время мажорные тона. Единство смеха и любви даже в острых сатирических памфлетах одерживало победу над жестокими и одновременно комичными силами зла, оставляя светлый и неизгладимый след почти в каждом человеческом сердце.

Сравнивая картины разных лет, нельзя не прийти к выводу, что природа смешного, технология комических приемов у Чаплина почти не менялись. Более того, в полнометражных фильмах встречалось немало старых трюков, отдельных находок и комических положений, знакомых еще по короткометражным комедиям. Примеров тому бесчисленное множество, ограничимся поэтому лишь несколькими.

Виски, вылитое пьяным миллионером из наклоненной бутылки в широкие штаны Чарли, в «Огнях большого города» напоминало воду, вылитую в шляпу, в картине «Лечение». Игра с дверьми, которыми в «Новых временах» Чарли-официант сбивал с ног других официантов, воспроизводила с незначительными изменениями такую же игру в «Ринке». Парикмахер из «Великого диктатора» натирал салфеткой лысину своему клиенту теми асе движениями чистильщика сапог, какими Чарли из «Малыша» вытирал тряпкой шею своему малолетнему воспитаннику. Вся манера держаться, особая походка, жесты Чаплина — Хинкеля во многом напоминали Чаплина — Хозе из пародийной картины «Кармен».

Однако значительная часть подобных излюбленных движений, трюков, положений или сцен только относительно может быть названа повторами, ибо их введение почти каждый раз бывало оправдано новой смысловой ситуацией, наполнено новым содержанием.

Первичные «разработки» в короткометражках, скорее, можно рассматривать в общем контексте Чаплиниады как пробы пера, как своего рода заготовки.

Катание Чарли на роликах в универмаге («Новые времена») заставляло вспомнить одну из центральных сцен в «Ринке». Но если там вся акробатика на роликах не преследовала другой цели, кроме создания дополнительных комических эффектов, то здесь эта сцена, как мы знаем, содержала мысль о непрочности, иллюзорности благополучия маленького человека в мире богатств. Скрытая мысль об ограниченности мещанского представления о счастье пронизывала весь иронически-гротескный эпизод в «идеальном коттедже», включающий сцену с коровой, которая повторяла в некоторых деталях сцену из «Бродяги» или «Солнечной стороны». Обыгрывание рычага конвейера напоминало обыгрывание рычага для открывания люка в фильме «За кулисами экрана», но оно входило теперь неотъемлемой частью в эпизод с помешавшимся Чарли, имеющий важное социальное значение. В упоминавшейся уже сцене с Чарли-официантом танцующая толпа буквально засасывала его вместе с заставленным подносом, чем подчеркивалась механичность, одуряющая бессмысленность ее веселья.

Вся глубина мысли Чаплина неизменно выражалась в подтексте фильмов— в подтексте их главных образов и сюжетных построений. Так, в отличие от ранних комедий непосредственное противопоставление Давида и Голиафа стало постепенно все реже сохраняться в зримых образах и чаще уходило в подтекст. Огромный полицейский — уже эпизодическая фигура, только

один из многочисленных врагов. Главный же враг — миллионер или президент сталелитейной корпорации— внешне вполне нормален и предельно реалистичен (только гневная сатира «Великого диктатора» потребовала карикатурного заострения образа Хинкеля). Стилистическая контрастность актерского исполнения главного и второстепенных персонажей служила во многих фильмах сознательным художественным приемом, который подчеркивал внешнюю комичность условной фигуры Чарли. Как и окружающая Чарли реалистическая обстановка, эта контрастность помогала Чаплину выявлять философскую сущность создаваемого им образа.

Той же целью обусловлены и знаменательные изменения, происшедшие в исполнительском мастерстве самого Чаплина. Несмотря на сохранение старой клоунской маски, в чаплиновской игре все заметнее проявлялись черты реалистического искусства, которые приобретали особенно четкие контуры благодаря его таланту психологического перевоплощения.

Подтекст чаплиновских фильмов раскрывался всеми средствами драматургии и режиссуры и актерского исполнения: он присутствовал, как правило, и в малом — в деталях, в комических трюках. Именно он незаметно переводил авторский смех с Чарли на окружающую его среду, переадресовывал ей его мнимый алогизм.

Чаплин необычайно развил свое искусство извлекать из смешного серьезное. И, пожалуй, упоминавшиеся выше повторы лучше всего показывают эволюцию его мастерства. Ибо эта эволюция, начавшаяся еще, как мы видели, в короткометражных комедиях и продолженная в «Малыше», «Пилигриме», «Золотой лихорадке» и «Цирке», привела к смысловой наполненности и целеустремленной мотивировке почти всех комических трюков. Будучи одним из специфических средств комедийной выразительности, трюки вырастали у Чаплина в стройную, однородную по направленности подтекста и органичную для данного фильма систему. В «Новых временах» они приобрели преимущественно социальное звучание.

В «Огнях большого города» следует подчеркнуть, скорее, психологическую окраску трюков. Например, игра Чарли в смущение при виде статуи обнаженной женщины (использованная как насмешка над обывательским лицемерием еще в короткометражных картинах «Его новая работа», «Бегство в автомобиле», «Работа», «Контролер универмага», «Лавка ростовщика») здесь служила вместе с тем раскрытию мировосприятия и настроения героя. Точно так же, скажем, бой на ринге представлял собой не столько танцевальное антре,

каким он прежде всего был некогда в «Чемпионе», сколько важное моральное испытание для Чарли.

Показательным явился случай, который произошел во время работы художника над этим фильмом и о котором вспомнил кинорежиссер Г. В. Александров в своем выступлении в 1944 году на торжественном заседании в Москве, посвященном пятидесятипятилетию Чаплина. «Мне посчастливилось присутствовать в Голливуде на съемках картины «Огни большого города», — рассказывал Г. В. Александров, — и наблюдать, как Чаплин снимал для этого фильма очень смешную сценку. Заработав деньги, бродяга Чарли направляется к своей слепой возлюбленной. По пути ему попадается нищий, не простой, обычный, а своеобразный, механизированный нищий. Он сидит на тротуаре с никелированной кассой и каждый раз, получая подаяние, выбивает чек и вручает его подателю милостыни. Бродягу заинтересовывает эта процедура, и он, увлекшись шумом, звоном и треском кассы, подает нищему одну монету за другой, пока не остается без денег, с руками, полными чеков. Во время съемки всем окружающим очень нравилась сцена. В просмотровом зале, когда Чаплин принимал заснятый материал, все также восхищались остроумием и блеском фрагмента. Но когда картина «Огни большого города» была готова, этой сцены в ней не оказалось. «Сцены подобного рода, — объяснил мне Чаплин, — имеют право на существование в других картинах, но я стремлюсь к иному. Эффект этой сцены основан на механическом трюке, а для меня в искусстве главное — человек».

Однако, став более содержательными и целеустремленными, чаплиновские трюки, часто повторявшие приемы ранних короткометражных комедий, не только не утратили своего былого заряда смеха, а, наоборот, казались еще смешнее, чем прежде. Трагикомические приключения и забавные, но внутренне логичные поступки Чарли находились почти всегда в русле единого сюжетного действия, двигали его вперед, обогащали характеристику как героя, так и других персонажей, вскрывали авторское отношение к изображаемым событиям.

Все это не означает, конечно, что в комедиях Чаплина не было «просто смешных» деталей, — в противном случае они, без сомнения, потеряли бы очень многое. Чаплин широко пользовался созданием эффектов неожиданности (в «Новых временах» Чарли, присев отдохнуть у кювета дороги, снимает с головы шляпу и начинает обмахивать ею… разутую ногу), контрастами (на чисто внешнем противопоставлении проводится в «Великом диктаторе» вся линия маленького Хинкеля и грузного Наполони), повторностью, параллелизмом комических действий

и положений (на этом принципе в «Огнях большого города» основаны не только сцена падений Чарли и миллионера в воду, но и бой на ринге и сцена, когда миллионер выливает виски в штаны Чарли и т. д.). Практически ни один эпизод не обходился без применения актером средств комического преувеличения или преуменьшения.

Но даже такие, казалось бы, «только смешные» трюки и приемы в сочетании с другими комическими деталями, то есть в общем контексте эпизода, приобретали часто определенное смысловое значение и направленность. Умело введенные мелочи дописывали целую картину, соответственно настраивали зрителя, вызывали у него нужные эмоции, умозаключения.

Так, в сцене, непосредственно предшествующей бою на ринге в «Огнях большого города», Чарли по секрету, чуть ли не на ухо о чем-то спрашивает своего противника, а тот кивком головы указывает направление. Зрители уверены, что Чарли интересовался местонахождением уборной. Однако он подходит к баку с водой, преспокойно пьет и возвращается обратно. Это точно рассчитанная неожиданность вызывает смех, но смех осмысленный. Ибо, находясь в ряду других аналогичных по характеру поступков Чарли (использование амулета боксера-негра, заискивающее, жеманное кокетство с противником, заставляющее того спрятаться от героя за занавеску, прежде чем снять брюки, и т. п.), подобный трюк работал на его образ. Экстравагантное, глупое поведение героя объясняло зрителям его внутреннее состояние, позволяло понять, что ему явно не по себе в непривычной обстановке, что он растерян, испуган.

Благодаря такому продуманному отбору психологических деталей и оказалось возможным полное воплощение создаваемого Чаплином образа.

Только в крайне редких случаях характерная деталь теряла у него силу своего воздействия из-за неточной выверенности ее, из-за придания ей самодовлеющего значения. Такое нарушение подчиненности отдельного, частного цельному замыслу всегда мстит за себя. Из немногочисленных примеров этого рода можно назвать сцены с проглоченным свистком в «Огнях большого города» (первый звуковой гэг в истории кино!) и с урчанием в желудке в «Новых временах». Как одна сцена, так и другая должны были подчеркивать случайность, незакономерность появления Чарли в чуждой обстановке роскошного дома миллионера или его пребывания в обществе чопорной жены священника. Но они оказались неоправданно затянутыми, отягощенными посторонними ассоциациями и новыми, отвлекающими деталями: тут и шофер такси, и свора собак, тут и

несносная болонка, и радиопередача о несварении желудка и т. д. Все это привело к тому, что упомянутые сцены потеряли смысловой стер-ясень и их комедийность несколько поблекла.

Подобные мелкие просчеты, повторяю, были крайне редки и потому не характерны. Свидетельствуя о сложности работы с деталью, они самой своей исключительностью подчеркивают ту высоту, которой это искусство достигло у Чаплина.

Хотя с приходом в кино звука удельный вес деталей неизбежно стал более скромен, их обыгрыванию все же придавалось важное значение. Иногда обстановка и вещи поднимались до самостоятельного и обобщающего художественного образа («кормящая машина», конвейер). Но чаще они, как и раньше, играли вспомогательную роль. Интересный пример в этом отношении дал «Великий диктатор»: в кабинете Хинкеля даже на письменном столе стоял его собственный бюст, с которым Наполони обращался весьма пренебрежительно, даже зажигал о него спички. Одна и та же деталь помогала здесь раскрытию пустого, тщеславного характера диктатора Томании и истинного отношения к последнему его «друга» диктатора Бактерии. (Напрашивается сравнение с обыгрыванием саксофона в «Парижанке», служившим характеристике также двух персонажей — Пьера Ревеля и Фифи.)

При обыгрывании вещей артист широко использовал свое пантомимическое искусство. Классическим примером является игра Хинкеля с глобусом— простой клоунский номер, ставший гениальной пародией и страшным символом. «Пантомима… — писал Чаплин в 1936 году, — делает переход от фарса к пафосу и от комедии к трагедии более ровным и постепенным…». (В этой связи необходимо отметить, что пантомима сохранила свое почетное место и в более поздних фильмах. Если, скажем, в финале «Огней большого города» артист мог заставить зрительный зал плакать с помощью одного лишь цветка, то в «Огнях рампы» с помощью несуществующей блохи он заставит его смеяться.)

Богатейшая и тончайшая мимика приобрела у Чаплина не менее важное значение, чем голосовая интонация у какого-либо другого актера. «Малейшим движением бровей, — писал американский журнал «Херрисонс рипортс» в феврале 1931 года, — он может вызвать у публики безудержный смех и с такой же легкостью заставить зрителя проливать слезы». Чаплин не боялся прибегать в пантомимических сценах и к простому пояснительному, иллюстративному жесту. В «Огнях большого города» Чарли приносит заболевшей цветочнице купленную в магазине утку; поддерживая миф о своем аристократизме, он

объясняет, что убил птицу на охоте. Объясняет он это преимущественно с помощью жестов, выразительно имитирующих стреляющего охотника. Чаплин здесь откровенно, по-цирковому играет на зрителя — ведь девушка слепа. Подобная актерская вольность, пренебрежение условностями, немыслимые в театре или кинофильмах типа «Парижанки», вполне допустимы в эксцентрической комедии.

Но наряду с этим Чаплин-актер обладал высшим даром заставить зрителя забыть обо всех условностях кинематографа, заставить его сопереживать с героем его злоключения. Исполнительское мастерство артиста основывалось в соответствии с общим характером играемого им образа на сочетании обнаженного циркового приема с замечательной техникой внутреннего раскрытия образа, присущей большим драматическим актерам. Еще много лет назад критики поражались необыкновенной выразительности чап-линовских глаз. Например, в ранней короткометражной комедии «Кармен» взгляд умирающего Хозе («Хозьери») был по-настоящему трагичен. В дальнейшем красноречие глаз, умело и продуманно акцентированное крупным планом, заменяло порой длинные монологи, делало ненужными целые пояснительные сцены — зритель и без них проникал в переживания и чувства героя. Нельзя не вспомнить здесь вновь концовку «Огней большого города»: невыносимое страдание и радость, мучительный стыд и тоску, робкую нерешительность и затаенный порыв сердца — все это артист сумел передать одним взглядом. А цветок в губах, чуть тронутых печальной улыбкой, и трагический излом бровей служили достойной рамкой этого зеркала чаплиновской души [Чтобы добиться от своей партнерши В. Черрилл, игравшей цветочницу, хотя бы приблизительно равного по выразительности и искренности ответного взгляда, Чаплин вынужден был снимать один ее крупный план чуть ли не неделю.]. Недаром в богатой литературе о Чаплине так часто встречаются афористичные восторги по поводу выразительности его глаз, вроде: «…сила его игры не в приемах и не в мимике, совершенных самих по себе, а в блеске и красноречии его глаз; у него сотня глаз в одной паре» — или: «…огромные скорбные глаза Чаплина разоблачают комедийный антураж. С них начинается недоверие к смешному у Чаплина. Через них постигаешь, насколько страшно это смешное».

Драматическая техника актера обогащалась в еще большей степени, чем эволюционировали его цирковые приемы. К ней Чаплин стал обращаться теперь не только в трагические или лирические моменты, как это в основном бывало в

короткометражных фильмах, но и в комических сценах. Великолепная драматическая игра придавала психологическую окраску трюково-эксцентрической ткани фильмов, заставляла по-новому звучать старые приемы.

Еще в ранних своих фильмах Чаплин умело использовал, например, постоянную смену ритмов как одно из действенных средств пантомимической выразительности. В полнометражных комедиях эта смена ритмов находила выражение не только во внешнем пластическом рисунке движений актера, но превращалась часто в многообразие внутренних ритмов жизни образа, основанных на подтексте роли или ситуации. Вот в «Огнях большого города» торжествующий Чарли отдает слепой цветочнице деньги на лечение, добытые с трудом у миллионера. Когда девушка в порыве благодарности целует ему руку, артист комично играет смущение. Вынув припрятанную последнюю кредитку, Чарли отдает также и ее. Этот жест выявляет благородство героя, но вместе с тем вызывает смех, ибо разоблачает его наивную хитрость. Сумев передать — как и во многих других случаях — возвышенное через смешное, актер подчеркнуто беззаботно прищелкивает в воздухе пальцами и строит самоуверенную мину: что, мол, значат эти деньги — стоит Чарли захотеть, и денег будет сколько угодно! И вот тут-то в чаплиновской игре начиналась неожиданная метаморфоза, замораживавшая смех в зрительном зале. Едва приметная замедленность самых обычных для Чарли жестов и движений одновременно с изменением выражения глаз выдавали подлинное настроение героя, накидывали тонкую вуаль грусти на весь комический эпизод. Чаплин эмоционально подготавливал зрителя к предстоящей сцене расставания героев, внушал ему предчувствие драматического финала.

Здесь снова и снова поражала удивительная простота актерского решения— та самая простота, которая оставалась общей чертой чаплиновского искусства. Художник стремился быть предельно доходчивым и понятным. Но простота его картин не имела ничего общего с упрощением, наоборот, их отличала необыкновенно высокая и совершенная техника — актерская, сценарная, режиссерская, операторская и т. д.

О том, с каким трудом подчас достигались Чаплином даже на вершине мастерства предельная четкость и кажущаяся простота его фильмов, живо и убедительно рассказал в свое время Эгон Эрвин Киш. В упоминавшейся уже его книге «Эгон Эрвин Киш имеет честь представить вам американский рай» содержатся интересные воспоминания в связи с просмотром на студии Чаплина чернового варианта начала «Огней большого города».

Когда в зале после просмотра зажегся свет, Чаплин обратился к Кишу с вопросом: «Можете ли вы мне рассказать, что, собственно, вы видели на экране?» — Киш ответил:

«— Конечно. Весьма охотно. Итак, девушка продает на улице цветы. В это время приходит Чарли… Девушка предлагает ему…

— Погодите, погодите, вы что-то пропустили.

Чаплин смотрит на меня и на Синклера пронзительным взглядом — со страхом, чуть ли не с мольбой…

Но нет, мы никак не можем вспомнить, что мы пропустили.

— Ведь в это время подъезжает автомобиль!

Да, конечно, подъезжает автомобиль, из него выходит господин, проходит мимо Чарли, тот, как обычно, раскланивается с ним.

— Что же дальше происходит с автомобилем?

— Не знаю, — отвечаю я. Элтон Синклер говорит:

— Мне кажется, автомобиль едет дальше.

— К черту, к черту! — бормочет Чаплин. — Все испорчено.

Его помощники тоже в подавленном настроении.

Я продолжаю рассказывать дальше о том, что произошло. Девушка дает Чарли цветок, цветок падает на землю… Тут он замечает, что девушка слепа… Он покупает и удаляется… Потом он тихо, на кончиках носков, возвращается обратно… Он опять покупает цветок. Девушка хочет приколоть ему цветок и в это время нащупывает в его петлице цветок, который она уже раньше ему продала. Ей становится ясно, что этот человек вернулся сюда ради нее…

— …и…

— …она влюбилась…

— В кого?

— В Чарли.

— К черту! К черту!

В полном отчаянии Чаплин закрывает лицо руками… В чем же дело? Что за беда в том, что случайно заглянувший иностранец не в состоянии понять его гэг, его выдумки?!

О, это больше чем гэг… Улица — одна из элегантных улиц, господин— первый покупатель и его дама как бы символы этой элегантности. Господина, вылезшего из автомобиля, продавщица цветов принимает за того, кто купил у нее цветок и возвратился ради нее еще раз. Автомобиль все это время — мы этого вовсе не заметили — стоял на углу.

Как раз в то мгновение, когда слепая продавщица, по просьбе Чарли, прикалывает ему второй цветок, возвращается господин и садится в автомобиль. К нему, к этому богатому человеку с автомобилем, в девушке просыпается любовь. Чарли должен

подметить эту ошибку и на протяжении всей картины разыгрывать роль богатого поклонника…

Но если публика не в состоянии уловить трагического недоразумения… тогда картина провалилась.

— Мы должны все крутить заново.

И вот начинается серьезная, трудная, мучительная работа… Почти восемь дней продолжались эти искания…»

Из многочисленных принимаемых и отвергаемых новых вариантов режиссер остановился было на одном: в тот миг, когда слепая девушка протягивает герою второй цветок, он распахивает перед элегантным господином дверцу автомобиля. Цветочница натыкается на дверцу и думает, что Чарли сел в собственную машину.

«— Замечательно, замечательно! — кричит Чаплин… но внезапно вскакивает… — Нет, это невозможно! Я ведь не могу изображать лакея, когда за минуту до того меня потрясла слепота девушки и я влюбился в девушку».

Чаплин долго переделывал и репетировал эту сцену, пока наконец она не стала предельно ясной для каждого зрителя — такой, какой она известна нам по фильму.

Аскетическая простота и самоограничение в использовании изобразительных средств являлись следствием непреложного закона чаплиновских фильмов: в них ничто не должно отвлекать зрителя от главного. Так, кажущаяся примитивность монтажа объяснялась тем, что Чаплин строил его преимущественно на тематической — наиболее ясной — последовательности кадров. Переход от одного эпизода к другому чаще всего осуществлялся с помощью деталей, развивающих определенную тематическую и сюжетную линию.

Неизменное стремление Чаплина к простоте сказывалось не только в полном отказе от усложненного монтажа или каких-либо операторских, оптических эффектов, но и в сознательном «обеднении», упрощении образов всех действующих лиц Чаплиниады, кроме самого героя. Будь то возлюбленная Чарли, его товарищ по несчастью или его враг — им всем давалась однолинейная, а не объемная характеристика. Они обрисовывались лишь постольку, поскольку это необходимо для создания обобщающей картины окружающего героя мира и для сюжета; непосредственно же их судьба зрителя не должна была интересовать. Только во взаимодействии с образом Чарли как бы снималась односторонность всей противостоящей ему системы образов. Она снималась также в не малой степени благодаря неослабевающему сопереживанию зрителем происходивших на экране событий, то есть активному, творческому их восприятию.

Зритель подсознательно дополнял историю и домысливал характеры действующих лиц. Образ Чарли являлся в чаплиновских произведениях стержневым столько же по своему содержанию, сколько и по своему значению во всей структуре комедии. Когда этот образ исчерпал кажущиеся Чаплину потенциальные возможности, для него это означало необходимость поисков нового жанра.

Глава IX. ТРУДНЫЕ ГОДЫ

ГЛАВА IX

ТРУДНЫЕ ГОДЫ

Снятие у Чаплина отпечатков пальцев на организованном ФБР в 1944 году судебном процессе

ПОИСКИ НОВОГО ЖАНРА («Мсье Верду»)

Я называю героем лишь того,
кто был велик сердцем.
Ромен Роллан

Вторая мировая война и последующее развитие событий привели к дальнейшему развитию в творчестве Чаплина той сатирической линии, которая возобладала уже в 30-е годы в «Новых временах» и «Великом диктаторе» над лирико-драматическим комизмом «Малыша», «Золотой лихорадки», «Цирка», «Огней большого города». Из четырех фильмов, выпущенных Чарльзом Чаплином после войны, две картины — «Мсье Верду» и «Король в Нью-Йорке» — представляли собой резкую сатиру на современную ему действительность.

С течением времени у Чаплина все сильнее проявлялось стремление к философским обобщениям. «Мсье Верду» был задуман как философский комментарий к основам капиталистического общества. Облик этого общества, созданный в фильме, крайне своеобразен. Фильм имел подзаголовок— «Комедия убийств». И это на самом деле комедия, хотя фильм рассказывал о трагических событиях. Жанровая специфика произведения обусловливалась самим авторским замыслом, особенностями образа героя, актерской трактовкой его.

По внешности новый герой Чаплина — респектабельный и элегантный седеющий джентльмен. От условного и деформированного облика Чарли мало что осталось, зато у Верду оказалось деформированным его сознание. Он не стал в полном смысле слова антиподом Чарли. Он тоже «маленький человек» капиталистического мира. Но, в отличие от Чарли, Верду попытался приспособиться к окружающему миру, зажить по его законам. Он предстал как энергичный, ловкий и расчетливый делец, ведущий игру на фондовой бирже. Средства для финансовых операций давали ему совершаемые преступления: он женился (или делал вид, что собирается жениться) на пожилых и состоятельных женщинах, а затем убивал их и грабил.

В отличие от «экстравагантного», мягко выражаясь, бизнеса Анри Верду история его возвышения и падения во многом типична. Истоки ее раскрывал краткий разговор двух эпизодических персонажей:

«Миллс. Верду — мой бывший сослуживец. Он служил помощником кассира у нас в банке… Славный малый. Но не повезло ему. Он работал у нас лет двадцать пять, а то и больше.

Лавинь. А что же случилось потом?

Миллс. В двадцать девятом году банк лопнул. И Верду был уволен одним из первых.

Лавинь. Какое свинство! После двадцати пяти лет службы!»

Тема виновности мира звучит в фильме непрерывно и даже сильнее, чем прежде. «Мир жесток, и надо быть жестоким и злым, чтобы прожить в нем», — говорит Верду. Свой страшный «бизнес» он искренне считает ничуть не худшим, чем любой другой вид бизнеса, и в этой искренности Верду воплощено чаплиновское осуждение капиталистического образа жизни, растлевающего человеческие души.

В этом смысле Чаплин продолжил в «Мсье Верду» на иной лад тематические линии Чаплиниады. Поясняя идею своего нового фильма, он говорил: «Для германского генерала фон Клаузевица война была продолжением политики другими средствами, а для Верду преступление — это продолжение бизнеса другими средствами». Здесь Чаплин вскрывал самую сущность современных буржуазных отношений, поднимаясь до огромного философского обобщения.

На одной из пресс-конференций Чаплин раскрыл и свои побудительные мотивы. «Мсье Верду, — сказал он, — это массовый убийца. На примере этого отдельного психологического случая я пытался показать, что наша современная цивилизация готова превратить всех нас в массовых убийц».

Жорж Садуль справедливо замечал, что частное «предприятие» Верду представилось художнику «как бы уменьшенной моделью ужасов и нелепостей общества, уже разоблаченных в «Новых временах» и в «Великом диктаторе». Но ведь «модели» могли быть избраны разные. По всей вероятности, в чаплиновском выборе не последнюю роль сыграло также пародийное задание. Подтверждается это не только подзаголовком фильма — «Комедия убийств», — но и некоторыми особенностями его стилистики.

По-видимому, пародийная форма открывала известный выход из тех трудностей, которые мастер испытывал в связи с поисками новых путей художественного осмысления жизни. Вместе с тем пародийное задание было прямым откликом на некоторые объективные явления духовной жизни Америки тех лет, о которых речь будет идти дальше. Чаплин, в частности, хотел противопоставить воспеванию Голливудом убийств углубленный социальный анализ, разоблачение тщательно скрываемых причин преступлений и их подлинных виновников. Парадоксальность замысла состояла в том, чтобы вывести рядового убийцу в качестве рядовой жертвы капиталистического строя и, физически казня человека, морально казнить общество.

И следует заметить, что социально-философский подтекст во многом оттеснил пародийное начало на второй план.

Важнейшей жанровой особенностью чаплиновской «Комедии убийств» является пронизывающая весь фильм стихия снижающего комизма. Она не оставляет места для той драматичности в показе событий, которая может вызвать страх или тревогу за жертву убийцы. Зритель не испытывает к жертвам Верду никакого сочувствия, причем не столько из-за их отталкивающей человеческой сущности, сколько из-за того, что их убийство воспринимается как сюжетная условность, органически входящая в общую комедийную ткань произведения. Именно это позволяет зрителю часто смеяться над трагическими по своей сути эпизодами и ситуациями фильма.

В прежних картинах Чаплина такой же смех вызывали избиения и истязания Чарли полицейским, хозяином, «кормящей машиной» или жестокое хладнокровие самого Чарли, отмечавшего в фильме «На плечо!» каждого убитого им врага мелом на доске. В фильме «Мсье Верду» дело обстояло значительно сложнее. Чтобы добиться подобного же восприятия, но уже не отдельных эпизодов, а всего сюжетного материала, художник должен был проявить тонкое чувство меры. Только та или иная деталь, отдельная фраза, а в некоторых случаях музыка акцентировала внимание зрителя на трагической сущности показываемых событий. Дымящая в саду мусоросжигательная печь позволяла догадываться о том, каким способом был уничтожен труп одной из жертв Верду — Сельмы Кувэ. Расписка Верду на квитанции вместо Сельмы подтверждала догадку о ее убийстве.

Во всех подобных сценах искусство намека доведено Чаплином до виртуозности. Фильм полностью освобожден от каких бы то ни было натуралистических подробностей, не говоря уже о патологии. И в этом выразилась не меньшая художественная необходимость, чем, скажем, наоборот, в непосредственном изображении ужасов в «Кандиде» Вольтера. Изображение войны, убийств, средневековых пыток и казней оказывалось в философской повести Вольтера одним из аргументов в развитии авторской мысли. Чтобы заразить читателя своим негодованием, великий французский гуманист отказывался при описании гибели людей от иронической скороговорки и сознательно прибегал к подробностям. «Здесь искалеченные ударами старики смотрели, как умирают их израненные жены, прижимая детей к окровавленным грудям; там изрезанные девушки, насытивши естественные потребности нескольких героев, испускали последние вздохи; в другом месте

полусожженные умоляли, чтобы их добили. Мозги были разбрызганы на земле рядом с отрубленными руками и ногами…».

В отличие от Вольтера Чаплин последовательно устранил подобные детали. Это объясняется не только тем, что он учитывал впечатляющую силу киноэкрана, способного сделать самый осторожный показ натуралистическим; и не только тем, что художник не принимал зверский натурализм многих голливудских фильмов и ставил перед собой особые жанровые задачи. Главное заключалось в том, что менее осторожный и деликатный показ «деятельности» Верду сделал бы невозможным правильное восприятие чаплиновской образной мысли. Он противоречил бы авторскому замыслу и еще в одном отношении: в контрастном противопоставлении трагического смысла изображаемых событий и их нарочитой внешней обыденности, неисключительности, даже стилизованной комичности образно выражена противоестественность капиталистического способа жизни.

Своеобразное использование в фильме приема преуменьшения прежде всего и придало условность основным его сюжетным построениям. Условность же драматургического материала, подаваемого в ироническом, пародийном плане, в свою очередь позволила Чаплину-актеру органично включить в

свою игру комедийно-гротескные элементы. Несмотря на отказ от прежней маски Чарли, Чаплин на протяжении почти всей картины по-прежнему искусно использовал эксцентрические средства для создания внешнего рисунка образа, который он даже украсил традиционными усиками, — правда, на сей раз щеголеватыми. Эксцентризм глубоко и свободно проникал в стиль актерской игры. Для подчеркивания комедийной условности образа Верду Чаплин-актер нередко прибегал и к помощи привычных для него комических трюков, жестов, движений. Так, в фильме можно найти не раз использованную ранее игру с неверно понятым взглядом или комическую беготню, когда скрывающийся то и дело наталкивается на преследователя.

Эксцентричность, которая присутствовала даже в трагических по своей сути сценах, придала фильму стилевое единство. В этом отношении Чаплин проявил в «Мсье Верду» не меньшую последовательность, чем в предшествовавших фильмах. Лишь в обрисовке действующих лиц второго плана художник позволил себе соблюсти большее внешнее правдоподобие (таковы, например, сцены в полицейском участке). Но ведь и в прежних его фильмах встречались эпизоды, полностью лишенные комедийной условности. В фильме «Новые времена» эпизод убийства безработного — отца героини — драматичен не только по существу, но и по форме. В «Мсье Верду» Чаплин избегал подобных крайних решений, и по вполне понятным причинам. В названном эпизоде «Новых времен» отсутствовал чаплиновский герой Чарли, а виновниками убийства были ненавистные полицейские. В «Мсье Верду» убийцей явился сам герой, и поэтому нарушенное хотя бы в одном эпизоде с его участием соотношение комического и трагического изменило бы меру условности, что привело бы к разрыву всей ткани повествования. Тем более — и здесь мы подходим к еще одной очень важной стороне авторского замысла, — что Анри Верду отнюдь не должен был вызывать у зрителей чувства ненависти.

— Мне кажется, — заявил Чаплин корреспондентам после премьеры картины, — что фильм более или менее созвучен нашему времени, не знающему жалости. Я хотел пробудить сострадание к человечеству, которое оказалось поставленным в невыносимые условия. Но, чтобы создать чувство жалости, я должен был создать чувство ужаса. В фильме выведен самый чудовищный образ, который когда-либо появлялся на экране, и в то же время в высшей степени человечный.

Чаплин охарактеризовал свой фильм как сатиру на современный век алчности и военного психоза, а образ Верду, ожесточенного, опустошенного и под конец безнадежно

пессимистичного человека, — как выражение роковых последствий общественного кризиса. При этом он подчеркнул, что Верду отнюдь не является ненормальным, патологическим субъектом.

Действительно, по своей натуре Верду не отвратительный преступник. Наоборот, во всем, что не касалось его «бизнеса», это был в высшей степени нравственный субъект, не способный обидеть ни одно беззащитное существо. В сценах, изображавших Верду в кругу своей настоящей семьи, подчеркивалась его трогательная и нежная любовь к ясене-калеке и пятилетнему сыну, с которыми он только и «отдыхает от войны в джунглях». Верду воспитывает у сына любовь к животным, он всячески стремится хотя бы морально облегчить страдания жены от тяжелого недуга. Верду гостеприимен и всегда рад видеть у себя старых друзей. Он поэтичен, иногда даже сентиментален, наделен богатым воображением и художественным вкусом.

Но в окружающей его действительности все обманчиво и двойственно. Раздваивался и облик Верду, как только он выходил из своего семейного мирка.

Чаплин наделил своего героя противоречивыми чертами — омерзительными и привлекательными — не только для того, чтобы оживить, «очеловечить» образ, но и для того, чтобы вызвать у зрителей долю симпатии к нему: истинным виновником является ведь не он, а капиталистическая система. Однако, сделав Верду профессионалом убийцей, автор заранее исключил всякую возможность сочувствия. Злонамеренному убийце, как бы ни был комедийно условен его образ и кто бы ни был виноват в выборе им своей «профессии», сочувствовать невозможно. И сама «человечность» Верду воспринимается всего лишь как черта характера, контрастно оттеняющая его античеловеческую деятельность.

В прежних фильмах дело обстояло иначе: образу страшной действительности, персонифицированной в Голиафе-полицейском, хозяине и т. д., неизменно противостоял образ положительного героя — Чарли; сила его как раз и заключалась в его глубокой и действительной человечности. (Даже в тех редких случаях, когда Чарли тоже затевал какой-нибудь «бизнес», — например, в «Золотой лихорадке», — он всегда оставался чистым, выше других, никогда не становясь убийцей ради денег, не поддаваясь цепкой силе, извращающей природу окружавших его людей.) В «Диктаторе» артист играл кровавого маньяка Хинкеля. Но он же играл его антипода — маленького парикмахера. В «Мсье Верду» Чаплин никого и ничего не противопоставил отрицательному персонажу. Отсутствие подлинной борьбы между отрицательным и положительным началом лишило фильм «луча света». Объяснить это можно только теми настроениями пессимизма и безнадежности, которые вызывали у американской интеллигенции общественно-политические события в жизни Соединенных Штатов первых послевоенных лет.

Без какого-либо идеала художник не может, говоря словами Бальзака, показать «одно из тех всеобщих чувств, что неминуемо покоряют сердца», создать «звучный, сверкающий призыв». А именно в этом Бальзак справедливо усматривал достоинство произведений, подобных «Фаусту», с которым сравнивалась

картина Чаплина отдельными американскими критиками.

«Конечно, Мефистофель Гете — слабый драматический персонаж; любой слуга на сцене Французской Комедии оказался бы живее и остроумнее, действовал бы с большей логичностью и проницательностью, чем этот мнимый дьявол, — отмечал Бальзак в своих «Письмах о литературе, театре и искусстве». — Изучите хорошенько роль! Он просто жалок. Так вот, каждый использовал его, чтобы дать имя своим ужасам, сомнениям и образам. Весь мир пришел к поэту, который бросил ему это имя, и Мефистофель, особенно в соединении с Фаустом, начал жить». В картине Чаплина постоянно присутствует дух Мефистофеля, но не витает и тени Фауста, который «в слепом исканье все же твердо сознавал, где правый путь». Герой чаплиновского фильма, хотя и со смутным страхом, но покорно отдался во власть Желтого Дьявола, наивно надеясь со временем вновь освободиться от нее. Наивно, ибо банкноты и акции стали смыслом его существования, изменили саму его человеческую природу. Верду пользовался помощью одних слуг Желтого Дьявола — маклеров, нотариусов; вынужденно воевал с другими его слугами— полицейскими, сыщиками. Как кроликов, он душил, травил, сжигал одураченных жертв Дьявола — мелких собственников, которые в своей мещанской ограниченности курят фимиам своему владыке и тем самым помогают ему грабить миллионы других людей…

Только однажды Верду терпит фиаско— в истории с Анабеллой Бонер, самой глупой, самодовольной и вульгарной из всех его «невест» и «жен». Сцены с ней — наиболее гротескные в фильме, и Чаплин как драматург блистает в них неиссякаемым остроумием, а как актер — исполнительским мастерством комика-эксцентрика. Фиаско, которое терпит его герой, в высшей степени многозначительно и даже символично. Во все расставляемые им для Анабеллы ловушки неизменно попадается он сам. Анабелла как бы олицетворяет собой буржуазное общество.

Верду же, пытаясь победить это общество не ради изменения его несправедливых социальных основ и блага всех людей, а ради собственного благополучия, выступал как стопроцентный индивидуалист и в конце концов бессмысленно гибнул (Чаплин не приделал к своему фильму фальшивой счастливой концовки). Не случайно горькая ирония полностью сменила здесь прежнее буйное веселье, со всем богатством его оттенков и красок.

Поднявшись до больших философских обобщений, Чаплин не достиг, однако, подлинного трагического пафоса. Если образ Верду не вызывал симпатий, то стараниями Чаплина-комедиографа и Чаплина-актера он не вызывал и ненависти. Не только в отношении Верду, но тем самым и в отношении породившего его строя фильм не нес того испепеляющего человеческого негодования и презрения, которые составляли замечательное отличие сатиры «Великого диктатора». И это не случайно. Для того чтобы вызвать чувство ненависти, нужно — перефразируя чаплиновские слова — вызвать чувство любви. А любить здесь некого. В конце фильма Верду, потерявший свою настоящую жену и ребенка, пробудившийся от «страшного сна», в котором жил, добровольно отдается в руки полиции.

Игра Чаплина в сценах ареста, суда и перед казнью великолепна. Его герой как бы ведет все время внутренний монолог, с любопытством стороннего наблюдателя следя за разворачивающимися событиями. Он даже шутит. Когда прокурор, указывая в его сторону, восклицает: «Господа присяжные, перед вами настоящее чудовище, жестокий и

циничный зверь!» — Верду оборачивается, как бы отыскивая того, о ком идет речь. Он сыплет парадоксами перед репортером, высмеивает священника, пришедшего примирить его с богом, а перед тем как взойти на гильотину, не отказывается выпить рюмочку рома: «Я никогда не пробовал рома»… Мужественность Верду перед лицом собственной смерти говорила об обретенном душевном спокойствии. Он не лил слез; впрочем, его слезы и не вызвали бы ни у кого сожаления.

Вина Верду была велика. Вместо того чтобы объединиться с миллионами других людей в борьбе против несправедливого строя, он вступил, по его собственному признанию, в конфликт с Человеком во имя своего места под солнцем. В этом — социальный смысл его образа. Он мог бы искупить свою вину, если бы в результате внутренней борьбы в нем одержал верх «фаустовский дух». Он понес бы в другом случае поучительную кару, если бы автор казнил его не на гильотине буржуазного закона, а испепеляющим огнем народного гнева. Однако ни того, ни другого в чаплиновском фильме не произошло. В нем не нашло подлинного воплощения положительное начало, противостоящее тому, что обличал художник. И в этом, как уже говорилось, — недостаток концепции произведения. В автобиографии Чаплин сделал многозначительное признание: с самого начала «сценарий «Мсье Верду» шел у меня туго — мне очень трудно давалась психологическая мотивировка поступков героя».

Другой просчет, допущенный художником, также серьезен. Чаплин не ограничивался одним планом и пытался противопоставить Верду преступникам крупного масштаба — монополистам и политикам, разжигающим войны. Отвечая на суде прокурору, обвинившему его в совершении безжалостных массовых убийств, Верду заявил:

«— Что касается до «массовых убийств», то разве у нас не готовят всевозможные оружия массового истребления людей? Разве у нас не разносят на куски ничего не подозревающих женщин и детей, проделывая это строго научными способами? Что я по сравнению с этими специалистами? Жалкий любитель, не более».

Верду не пытался защищаться — ему нечего было защищать, — а хотел только доказать, что в современный век он отнюдь не представляет собой «образца злодея». Эту же мысль он развивал и после суда, в разговоре с репортером. Верду признал, что быть преступником «в малом масштабе» — дело невыгодное, а в ответ на возражение, что другие люди не делают бизнеса из грабежей и убийств, с насмешкой заявил:

«— Так ли это? Вы не знаете историй множества крупных предприятий. Одно убийство делает человека злодеем, миллионы убийств делают из него героя. Масштабы все оправдывают».

Несмотря на узкие сюжетные рамки фильма, в нем довольно четко создан образ эпохи: он возникал из разговоров действующих лиц о «безнадежном и мрачном» времени, о миллионах голодающих и безработных; из тревожных заголовков газет; из кратких сцен, показывающих лихорадящую, а затем объятую страшной паникой биржу, где бесновалась толпа, где разоренные люди стрелялись и выбрасывались из окон… Чем дальше, тем многограннее становился этот образ эпохи. Кадры, показывавшие очереди за хлебом или стаканом кофе, сменялись изображениями Гитлера и Муссолини, полков марширующих солдат.

Поэтому в обличительные речи Верду оказывался вложенным вполне конкретный смысл. И все же разоблачение «специалистов» по массовому уничтожению людей носило рикошетный характер, ибо в фильме не раскрывался образ «настоящего», большого бизнеса, который управляет этим страшным миром. Зазвучавшая в финале новая тема оказалась не подготовленной всем содержанием картины. Попытка же превратить обвиняемого «маленького» убийцу в обвинителя больших убийц уже совершенно неправомерна— он не подходил для этой роли.

Настроения, пронизывавшие фильм «Мсье Верду», свидетельствовали об известном затемнении исторической перспективы в сознании художника. Вместе с тем в мрачных красках произведения проявилось и то чувство горечи, которое неизбежно должны были оставить у Чаплина события, происшедшие как раз в это время в его собственной жизни.

Даже газета американских коммунистов «Дейли уоркер», писавшая, что «мастерская сатира, показывающая убийственную природу бизнеса, достойна занимать место рядом с произведениями Джонатана Свифта», отмечала вместе с тем, что фильм страдал пессимизмом, утверждением невозможности борьбы с общественным уродством, а это «явилось шагом назад после заключительной призывной речи в «Великом диктаторе».

В отличие от почти всей американской буржуазной прессы, на все лады поносившей «Мсье Верду» (что уже в высшей степени симптоматично), либеральная газета «ПМ» со своей стороны усмотрела в фильме наличие «тщательно разработанной сатирической теории предпринимательства, делающей его великим созданием искусства».

Чтобы обойти цензурные рогатки (это ему все же не удалось), Чаплин перенес действие картины из Америки во Францию, а

депрессию, наступившую вскоре после окончания второй мировой войны, заменил предвоенной депрессией 1937 года. Но вуаль «исторического прошлого», накинутая на фильм, была прозрачна. Да она и не имела какого-либо принципиального значения. Чаплиновская сатира, несмотря на отмеченные просчеты, высмеивала тщательно оберегаемые «моральные ценности» буржуазного общества, клеймила не просто кризисы, преступления и войны, но и саму социальную систему, которая их порождает.

ВОЙНА ГОЛЛИВУДУ!

Великим людям многое прощается, пока они не угрожают болотной рутине общества.
Джордж Гордон Байрон

Новый вариант Синей Бороды… Почему именно через такое «увеличительное стекло» предпочел Чаплин рассматривать человеческие отношения в капиталистическом обществе и показать его преступную сущность? Совершенно очевидно, что его подкупила не внешняя занимательность сюжета. (Кстати говоря, не придуманного самим Чаплином, а подсказанного ему режиссером Орсоном Уэллсом, постановщиком фильма «Гражданин Кейн».) Как мы знаем, Чаплин никогда не гнался за внешней занимательностью, — наоборот, его замыслы всегда отличались простотой и ясностью.

Несмотря на то, что вторая мировая война носила на основном своем этапе справедливый, антифашистский характер, она отбросила внутриполитическую жизнь Соединенных Штатов на четверть века назад — к временам разгула реакции после первой мировой войны. Обогатившиеся американские монополии, напуганные повсеместным ростом прогрессивных сил, открыто приступили к ликвидации самых элементарных свобод народа. Наступление реакции началось сразу же после окончания войны — как раз когда Чаплин начал работать над сценарием своего первого послевоенного фильма. А в 1947 году Совет Лиги американских авторов уже был вынужден выступить с публичным заявлением о том, что в Соединенных Штатах осуществляется цензура «в форме, являющейся чрезмерной, бесконтрольной и чрезвычайно вредной… крайне несправедливой, в корне антидемократической и глубоко антиамериканской», ведущей к уничтожению «всех плодов человеческого творчества, как прошлых, так и будущих».

Взяв на себя неблаговидную роль «международного жандарма» и в чаянии новой прибыльной войны, американские реакционные круги начали всеми средствами разжигать атомный психоз и человеконенавистнические звериные инстинкты. Наиболее мощным пропагандистским орудием в их руках в те годы сразу же стал Голливуд. Как с конвейера, посыпались на экраны милитаристские, националистические, гангстерские картины и «фильмы сверхужасов». Массовая продукция Голливуда стремилась воспитывать американцев, и прежде всего молодое поколение, в духе зверства и насилия, притупляла у молодежи все человеческие чувства, приучала ее к мысли о смерти, к спокойному и безразличному восприятию самых отвратительных преступлений. По признанию видного американского психиатра Фредерика Уортхэма, «еще никогда в истории молодежь не была в такой степени на короткой ноге с насилием, как сегодня».

Именно против этой новой опасности, которая угрожала самому существованию дорогого сердцу художника простого человека, против человеконенавистнической проповеди «убий ближнего», служащей психологической подготовкой к очередной кровавой бойне, и решил восстать Чарльз Чаплин.

Идея «комедии убийств» могла представиться ему особенно своевременной, ибо давала возможность бросить вызов Голливуду, кинокорпорации которого покорно проводили угодный монополиям курс.

Глубоко разочаровывающий поворот событий в политической и общественной жизни Соединенных Штатов и ряда других стран после окончания войны обусловил вместе с тем настроения пессимизма и безнадежности в фильме «Мсье Верду». Кроме того, в мрачных красках картины проявилось, конечно, и то чувство горечи, которое неизбежно должны были оставить у Чаплина драматические события, происшедшие в его собственной жизни после выпуска на экран «Великого диктатора».

Реакционные круги Соединенных Штатов всех мастей и оттенков не простили художнику этого фильма, равно как и предшествовавшую картину «Новые времена», где высмеивались «столпы общества» — промышленники. Не меньшую, если не большую ярость вызвали у них также его многочисленные публичные выступления и заявления. В годы фашистской опасности Чаплин стал принимать активное участие в общественной жизни и открыто высказывал свое мнение по самым актуальным и острым политическим вопросам. После нападения гитлеровской Германии на Советский Союз он выступил на десятитысячном митинге в Сан-Франциско с речью, в которой призвал американский народ к всемерной поддержке

СССР. Обращаясь с взволнованными словами к советскому народу, Чаплин сказал:

— Товарищи! Да, я называю вас товарищами, и я приветствую вас, наших русских союзников, как товарищей… Я приветствую тебя, Советский Союз, за величественную борьбу, которую ты ведешь во имя свободы. Я приветствую вас, советские люди, я приветствую мужество, с каким вы проводите самый смелый в истории человечества эксперимент — человеческий эксперимент, в котором вы добились блестящих успехов, несмотря на препятствия, несмотря на клевету, чернившую ваше дело. Вы выросли могущественными и свободными. Вдохновляющий пример для всех простых людей! Добрая сила скрывается за деяниями ваших людей, эта сила — стремление к добру… Я приветствую тебя, Россия, ибо ничто не может остановить тебя на пути прогресса, ничто — даже фашизм, со всей своей звериной жестокостью, со всей своей гигантской военной мощью, — не может победить тебя!

В декабре 1941 года Чаплин послал советскому народу телеграмму, в которой, в частности, говорилось: «Будучи сторонником свободы и прав всех народов на земном шаре, я хочу поблагодарить граждан СССР за их блестящую борьбу против тиранов, которые пытаются поработить все человечество. Мужество, героизм и самопожертвование, проявленные русскими, — это высшее выражение патриотизма, возвышающее человечество».

В дальнейшем Чаплин не раз выступал с требованиями о немедленном открытии второго фронта. Голос великого художника, полный страстной убежденности, прозвучал и на состоявшемся 22 июля 1942 года крупнейшем митинге в «Медисон сквер гарден», хотя самого Чаплина тогда не было в Нью-Йорке. В специально переданной по междугородному телефону из Голливуда речи он обратился к своим согражданам со следующими суровыми и решительными словами:

— На полях сражений в России решается вопрос о жизни и смерти демократии. Судьба союзнических наций— в руках коммунистов. Если Россия потерпит поражение, Азиатский континент, самый обширный и богатый в мире, подпадет под власть фашистов… Если Россия будет побеждена, мы окажемся в безвыходном положении. Россия сражается у последней черты, но она самый надежный оплот союзников. Мы защищали Ливию и потеряли ее. Защищали Крит и потеряли его. Защищали Филиппины и другие острова Тихого океана и потеряли их. Но мы не можем рисковать потерей России — последней линией защиты демократии… Если русские потеряют Кавказ, это явится

огромным бедствием для дела союзников. Тогда «пацифисты» (то есть американские изоляционисты. — А. К) выползут из своих нор. Они потребуют заключения мира с Гитлером-победителем. Они заявят: зачем жертвовать жизнью американцев, когда мы можем заключить соглашение с Гитлером? Остерегайтесь этой нацистской ловушки! Волки-нацисты всегда готовы облачиться в овечью шкуру. Они предложат нам выгодные условия мира, и, не успев опомниться, мы окажемся в плену их идеологии. Тогда мы станем рабами… Управлять миром будет гестапо… Прогресс человечества окажется приостановленным. Права национальных меньшинств, права трудящихся, права граждан будут уничтожены… Нам необходимо прежде всего немедленно открыть второй фронт…

Как известно, требование широких демократических кругов Соединенных Штатов и других союзнических стран о скорейшем открытии второго фронта долгое время оставалось безрезультатным и Советская Армия одна вела кровопролитную борьбу против объединенных сил гитлеровской Германии и ее союзников.

После победы под Сталинградом Чаплин получил приглашение приехать в Нью-Йорк, чтобы выступить в Карнеги-холле. На этом митинге присутствовали Перл Бак, Рокуэлл Кент, Орсон Уэллс и многие другие деятели культуры.

«Передо мной, — вспоминал позже Чаплин, — выступал Орсон Уэллс… Его речь была кашей без соли и только усилила мою решимость высказать всю правду. Я начал с упоминания о журналисте, обвинившем меня в том, что я хочу командовать в этой войне.

— Судя по ярости, с которой нападает на меня этот журналист, — сказал я, — можно подумать, что ему просто завидно, так как он сам желает командовать. Все горе в том, что мы с ним расходимся в вопросах стратегии — он не хочет открытия второго фронта в данный момент, а я хочу.

«На этом митинге между Чарли и его слушателями царило любовное согласие», — писала «Дейли уоркер». Но у меня после митинга было смутно на душе. Конечно, я испытывал удовлетворение, но вместе с тем меня мучили тревожные предчувствия…

В результате моих выступлений за открытие второго фронта моя светская жизнь постепенно стала сходить на нет. Меня больше не приглашали проводить субботу и воскресенье в богатых загородных домах».

В выступлениях Чаплина нашли отражение настроения большинства американского народа. Тем не менее наиболее

реакционные газеты сделали попытку обвинить его в «большевизме» и «антипатриотизме». Они объявили его извергом, готовым ради Советского Союза пожертвовать сотнями тысяч жизней молодых американцев, истошно убеждали американских матерей предать анафеме «мирового клоуна», который лишь прикрывается маской борца против фашизма, а на деле мечтает об установлении в Соединенных Штатах социализма.

Такого рода «обвинений» в существовавших в то время условиях, естественно, было недостаточно для развертывания новой кампании травли популярного киномастера. Может быть, реакционные круги в конце концов временно и оставили бы его в покое, ожидая более благоприятного часа. Однако непрекращавшаяся политическая активность художника побудила их принять «экстренные меры». Эти меры не блистали оригинальностью: в конце декабря 1942 года правительственные органы начали судебный процесс против Чаплина, обвинив его в «жульничестве» с уплатой налогов. На суде было неопровержимо доказано, что Чаплин не только выполнял все свои финансовые обязательства, но даже уплатил 25 тысяч долларов сверх причитающихся с него налогов! Тогда через несколько месяцев, летом 1943 года, газеты неожиданно проявили повышенный интерес к никому не известной молодой актрисе Джоан Берри, которая своими наглыми домогательствами и угрозами однажды вынудила Чаплина обратиться к помощи полиции. С необычайным шумом реакционная печать начала сенсационное «разоблачение» Чаплина в растлении «юного и доверчивого создания». Окруженная «советниками», Берри выступает с притязаниями на официальное признание Чаплина отцом ее внебрачного ребенка. Простое сличение групп крови экспертами устанавливает, что «отцовство» Чаплина всего лишь очередная клевета. Несмотря на такое бесспорное доказательство, некоторое время спустя в Лос-Анджелесе все же начался длительный судебный процесс, и великий художник оказался на скамье подсудимых, обвиняемым чуть ли не во всех смертных грехах. Прокурор потребовал сурового наказания человека, являющегося «моральной и политической угрозой для Америки».

Чаплин, конечно, сразу понял, с какой стороны был нанесен удар.

— После моей речи о втором фронте, — заявил он тогда, — против меня оказалось девяносто процентов всей прессы.

Могущественные хозяева этой прессы приложили все усилия, чтобы опорочить имя великого актера. В дни ожесточенных боев против гитлеровских армий весной 1944 года самая распространенная нью-йоркская газета «Дейли ньюс» уделила

суду над Чаплином больше места, чем началу наступления западных союзников на Рим. Газеты обливали артиста грязью и ложью, на протяжении многих месяцев смаковали выдуманные «подробности». Они публиковали фотографии, на которых изображалась процедура снятия с «преступника» отпечатков пальцев; в красноречивом соседстве с ним красовались стальные наручники…

Перед вынесением приговора подсудимый использовал свое право на последнее слово. Несмотря на все испытания, он не поддался чувству страха. Он меньше всего говорил о себе и о молодой женщине, послужившей слепым орудием в руках его врагов. Он посвятил свою речь судьбам Америки и ее народа; он говорил, что жизнь дается людям не для горя и слез. Для простого народа война означает лишения и смерть, для богачей — дополнительные барыши. Чтобы положить конец войне, надо покончить с фашизмом. Именно этим занята сейчас Советская Армия, это же должны делать армии Соединенных Штатов и Англии. Хотят ли американские женщины, чтобы гибли их сыновья и мужья? Конечно, нет! Он, Чаплин, тоже этого не хочет.

Из обвиняемого Чарльз Чаплин стал обвинителем. Его речь газеты, конечно, не напечатали. Он едва избежал опасности быть приговоренным к тюремному заключению — для этого не хватило голосов присяжных.

После провала затеи с судом реакционные американские газеты еще долго продолжали дуть в свою дудку и требовали то изгнания Чаплина, то ссылки на каторгу, то предания его гражданской казни и вечному забвению. Бешеная травля не сломила волю художника, не заставила его отречься от каких-либо своих взглядов и симпатий. Это нашло свое отражение, в частности, в том факте, что в разгар травли, в сентябре 1944 года, он отправил специальное приветствие советской молодежи. В нем говорилось: «Я приветствую молодежь Советского Союза, будучи уверенным, что наш мир создан для достойных — старых и молодых, ибо юность и старость нераздельны, — и будучи уверенным, что в области искусства вас ждет яркое будущее, полное славных достижений, красоты и увлекательных поисков».

Но травля, пережитая Чаплином, все же оставила в его душе заметный след. По свидетельству некоторых лиц, этот веселый и общительный человек, любивший гулять по широким, солнечным бульварам Голливуда, посещать экзотические гавайские и филиппинские клубы, почти перестал выходить из своей виллы, добровольно заточив себя в ней, как некогда в 20-х годах.

На сей раз он вынужден был (если судить по его дальнейшему творчеству) распроститься с мечтой, высказанной

им несколько лет назад: «Я хочу видеть в своей стране подлинную демократию».

В таких условиях и приступил Чаплин к созданию фильма «Мсье Верду». В стане реакции картина вызвала новую волну ярости своим высмеиванием теории «свободного предпринимательства», острой критикой пороков буржуазной системы.

Меньше всего сомнений в том, в чей адрес была направлена сатира фильма, существовало у врагов Чаплина. Среди них выделялись профашистский Американский легион и так называемый Национальный легион благопристойности— могущественная реакционная католическая организация, созданная в США в 1933 году и осуществляющая фактическую цензуру кинофильмов. Оба легиона решили прибегнуть к самому сильнодействующему средству — к организации бойкота чаплиновского фильма. Используя открытое давление, пикетирование, угрозы занесения непокорных владельцев кинотеатров в «черные списки», они сумели резко ограничить показ «Мсье Верду» на американском экране — его демонстрировало по сравнению с прежними фильмами Чаплина по крайней мере в шесть раз меньшее количество кинотеатров; в ряде крупных городов он был запрещен вообще. От финансового краха Чарльза Чаплина спасла только продажа принадлежавшего ему контрольного пакета акций кинокомпании «Юнайтед артистс».

Между тем ожесточенная кампания против художника на страницах газет снова усилилась, приобретая все более грозный политический характер. Частая дробь газетных наскоков впервые была поддержана залпами демагогических обвинений с трибуны самого конгресса. Спустя два месяца после премьеры «Мсье Верду» член палаты представителей реакционер и расист Джон Ренкин выступил с требованием высылки Чаплина из Соединенных Штатов. «Если мы вышлем его, — заявил он, — то сможем не допустить на американский экран его ужасные кинокартины, и они не будут больше показываться нашей молодежи». В ответ на выступление Ренкина Чаплин заявил:

— Это обычный фашистский прием, направленный на подавление свободы слова и свободного выражения мыслей в кино.

Чаплин еще не мог знать, что новая травля его явилась лишь одним из первых актов давно и тщательно подготовляемой реакционными кругами инсценировки, получившей название «охоты за ведьмами». Задача разгрома прогрессивной части кинодеятелей Голливуда была возложена на пресловутую

комиссию по расследованию антиамериканской деятельности — ту самую комиссию, которая еще в 1940 году намеревалась предать суду создателя фильма «Великий диктатор». Всего за несколько дней до выступления Ренкина эта комиссия во главе со своим новым председателем, Дж. Парнеллом Томасом, начала следствие в Голливуде, прикрываясь затасканным лозунгом «борьбы против коммунистов». Запугав нескольких неустойчивых артистов, режиссеров и сценаристов, комиссия добилась от них ложных показаний, на основании которых сотни людей были в дальнейшем занесены в «черные списки». Среди других имен лжесвидетели угодливо называли также имя Чаплина.

Заседания комиссии по расследованию антиамериканской деятельности происходили в Вашингтоне в конце октября 1947 года и завершились немного позже осуждением десяти кинодеятелей (включая сценаристов Алберта Мальца, Джона Говарда Лоусона, До-лтона Трамбо, режиссера Герберта Бибермана и других). Владельцы кинокомпаний использовали крики о «подрывных элементах» для разгона почти всех сколько-нибудь прогрессивно мыслящих киномастеров, хотя именно они в большинстве своем составляли цвет Голливуда. Это неизбежно и сразу же привело к еще большей идейной и художественной деградации американской кинематографии тех лет. Оставшиеся режиссеры, сценаристы, актеры были разобщенны и терроризированны доносами, расследованиями, угрозой безработицы. «Целлулоидный конвейер», парализованный страхом, можно было в те годы почти без помех переключить на антидемократическую и военную пропаганду.

В эти тяжелые времена Чарльз Чаплин снова доказал, что он — поистине свободолюбивый и мужественный человек.

7 декабря 1947 года он опубликовал в английском еженед ельнике «Рейнолдс ньюс» статью «С меня хватит Голливуда», в которой говорилось: «Я твердо решил объявить раз и навсегда войну Голливуду и его обитателям… Крикуны называют меня коммунистом и антиамериканцем. И это только потому, что я не могу и не желаю думать, как все они… Так вот, я, Чарли Чаплин, утверждаю, что Голливуд умирает… Кто отказывается приспосабливаться, кто идет своей дорогой и осмеливается пренебрегать предписаниями большого бизнеса, тот ни в коем случае не может добиться успеха в мире кино… Сейчас Голливуд дает свое последнее сражение и проиграет его, если только не решится раз и навсегда отказаться от стандартизации фильмов. Произведения искусства нельзя изготовлять конвейерным способом, подобно тракторам на заводе. Я думаю, что объективен, когда говорю: пришло время избрать новый путь — чтобы деньги

перестали быть наконец единственным кумиром, как это случается во всяком разлагающемся обществе».

8 своей статье Чаплин как бы подвел итог своим многолетним антагонистическим отношениям с Голливудом и стоящими за его спиной монополиями. Конечно, само понятие «Голливуд» — отнюдь не однородное, и в книгу истории американского кино было вписано немало светлых страниц, связанных с творчеством крупнейших, наиболее талантливых и честных режиссеров, сценаристов и актеров. Клеймя Голливуд, Чаплин имел в виду его массовую, так называемую коммерческую продукцию. Чуть ли не с первых своих фильмов он был в центре идеологической войны, войны жестокой и неравной, и на протяжении десятилетий его произведения наряду с фильмами других прогрессивных мастеров противостояли этой стандартной продукции.

Если Голливуд, выполняя социальный наказ монополий, по мере возможности избегал правдивого показа жизни, условий существования народных масс, классовых противоречий и классовой борьбы, идеализировал буржуазное общество и стремился примирить с ним трудящиеся массы, отбирал своих героев, окружающую их среду и обстановку по принципу всего нетипического, анормального, говоря иными словами, рассматривал кинотеатр как «психоаналитическую клинику», исцеляющую зрителя-пациента от всякой общественно-политической активности, — то Чаплин, считая кино школой жизни, с большой гражданской и творческой смелостью сдергивал покровы с буржуазного общества, разоблачал лицемерие его морали, развенчивая миф о современной буржуазной демократии, свободе и равенстве, показывал неизбежных спутников капитализма— нищету и бесправие многих, безработицу, экономические кризисы, — выводил типических героев и типические жизненные обстоятельства. Джон Говард Лоусон справедливо отмечал в книге «Кинофильмы в борьбе идей»: «Во всех фильмах Чаплина… мы видим богатство воображения, сочетающегося с реалистическим пониманием социальных сил и классовых взаимоотношений, которые должен постоянно и тщательно изучать каждый художник».

Если Голливуд, выполняя политический наказ монополий, отравлял сознание масс, проповедовал фатальную неизбежность, «естественность» войн, романтизировал и скрывал их сущность за авантюрно-увлекательными сюжетами, — то Чаплин обнажал их чудовищную жестокость, противоестественность и бессмысленность, показывал их роковые последствия для простых людей.

Если Голливуд усыплял зрителей сладким дурманом несбыточных мечтаний и уводил их в царство иллюзий, — то Чаплин будил их от опасного сна, высмеивал кинофабрику грез. Чрезвычайно симптоматично, что первые же его самостоятельные короткометражные фильмы представляли собой пародии на голливудские боевики:

«Его новая работа» — на бутафорскую роскошь пустых великосветских картин; «Кармен» — на шаблоны мелодрам типа одноименного фильма Сесиля Де Милля; «Женщина» — на убогие драмы с участием «женщины-вамп» Теды Бары, «Солнечная сторона» — на идеализированный показ сельской жизни; некоторые кадры «Бродяги» и «Скитальца» — на уголовно-приключенческие картины; «На плечо!» — на «Сердца мира» Гриффита и многочисленные шовинистические фильмы военных лет; карикатурно счастливые концовки «Лавки ростовщика», «Тихой улицы» и «Собачьей жизни» — на модные слащаво-сентиментальные сюжеты из викторианских романов и happy end, уже в те годы становившийся непременным выражением казенного оптимизма и мещанской успокоенности, культа индивидуальной удачи. Пародия, как известно, — мать сатиры, первая ступень ее, и Чаплин перешел в дальнейшем от пародийного развенчания голливудских мифов ко все более острой обличительной сатире. Но пародийные моменты, как мы знаем, содержались также почти во всех его полнометражных картинах.

Если Голливуд, показывая в редких случаях нищету и бесправие народных масс, неизменно вверял разрешение этих проблем капиталистам, проповедовал на все лады идею безнадежности всякой борьбы трудящихся, стремился лишить их веры в собственные возможности и силы, — то Чаплин призывал к борьбе, ввергал простого человека в острые социальные и личные конфликты, подсказывал самим изображением его судьбы спасительный путь — пробуждение и рост сознательности, осуждал рабскую покорность судьбе, пассивность и пессимизм, противопоставлял им (за исключением фильма «Мсье Верду») жизнеутверждающий оптимизм и веру в будущее.

Если Голливуд, стремясь оправдать несправедливость капиталистических отношений внушал зрителям, что человек по своей природе порочен и агрессивен, — то Чаплин защищал человека, раскрывал его лучшие стороны, обвиняя в его недостатках господствующий социально-общественный строй.

Чаплин не высмеивал простого человека, как это делали многие голливудские комические ленты, а приподнимал его, требовал уважения к достоинству бедняков. Зато он, как верно

подметил Садуль, систематически унижал «почтенных особ»: толстых, нарядных дам, пузатых господ в цилиндрах, полицейских, судей, лицемерных священников, офицеров, лавочников, хозяев, магнатов промышленности, фашистских вожаков. Морально уничтожая их, он славил простого человека.

Если Голливуд, скрывая от зрителей социально-общественные стороны жизни, замыкал своих героев в рамках узкого мирка индивидуалистических устремлений и интимных переживаний, — то Чаплин, сталкивая своего героя Чарли с реальной действительностью, открывал для него широкий мир настоящих человеческих чувств и общечеловеческих идеалов.

Если Голливуд отрицал существенность различия между моралью и аморальностью, проповедовал идеи человеконенавистничества, гангстеризма, смаковал кровавые преступления и патологию, разрушал моральные устои общества, — то Чаплин четко противопоставлял добро — злу, прекрасное— безобразному, гуманизм — варварству.

Если Голливуд проповедовал мистику и поповщину, — то Чаплин разоблачал религиозное ханжество; для него религия представлялась лишь формой угнетения и обмана людей.

Если Голливуд надолго погряз в расизме, — то для Чаплина расовая проблема не существовала вообще, как для современного цивилизованного человека не существует бредней идолопоклонства. Но когда Гитлер использовал расистские идеи для пролития крови миллионов ни в чем не повинных людей, тогда Чаплин решил избрать положительных героев своего антифашистского фильма «Великий диктатор» из среды еврейского гетто.

Если Голливуд часто и сознательно сеял моральное разложение, подменял красоту любви порнографией и извращенной сексуальностью, — то у Чаплина любовь всегда была необыкновенно чиста и возвышенна.

Если Голливуд подчеркивал в женщине прежде всего чувственное начало, «примитивность» ее интеллекта, — то Чаплин основывал свое отношение к ней на мотивах человечности и товарищества.

Если Голливуд подменял подлинно комедийный смех, разоблачающий значительные явления жизни, смехом чисто развлекательным и пустым, культивировал жанр «легкой комедии», — то Чаплин, неуклонно развивая свое искусство сатиры, высмеивая прошедшее в настоящем, одновременно взывая к будущему, стал бесподобным мастером «высокой комедии».

Имя Чарльза Чаплина оказалось на протяжении большей

части XX века тесно связанным с борьбой за гуманизм и социальный прогресс. Беспощадно разоблачая капиталистическое общество с позиций своего гуманистического мировоззрения и реалистического творческого метода, Чаплин тем самым боролся и против всех проявлений идеалистической философии и эстетики массовой продукции Голливуда.

Подняв одним из первых мастеров западного кино знамя борьбы за искусство, служащее не эксплуататорским классам, а эксплуатируемым, он высоко пронес это знамя через всю свою жизнь. «Для того чтобы быть понятным миллионам, надо думать так же, как думают они», — неоднократно повторял художник. Направленность чаплиновского искусства — в не меньшей мере, чем его истоки, — говорит о его глубокой народности.

Оповестив весь мир, что он объявляет войну Голливуду, Чаплин бросил перчатку самым могущественным хозяевам Соединенных Штатов. Никто не осмелился открыто поднять ее; только реакционная печать продолжала злобно огрызаться. Однако этот вызов окончательно превратил Чаплина в персону нон грата. Спустя пять лет за спиной художника, на время выехавшего в Европу, будет опущен шлагбаум: его пребывание в Америке представлялось чересчур опасным. Но до того как реакционные круги используют неожиданно представившуюся возможность избавиться от беспокойного актера, они предпримут еще одну решительную попытку сломить его волю.

Почти одновременно с опубликованием статьи «С меня хватит Голливуда» Чаплин отправил телеграмму французскому художнику Пабло Пикассо в связи с преследованиями в Соединенных Штатах известного немецкого композитора — антифашиста Ганса Эйслера. Он просил в своей телеграмме «создать комитет французских деятелей искусства, чтобы выразить протест американскому посольству в Париже по поводу преступной высылки, угрожающей Гансу Эйслеру» и затем переслать ему копию этого протеста для действий непосредственно в Америке. Призыв Чаплина немедленно нашел сочувственный отклик во Франции, и под протестом против высылки Эйслера поставили свои подписи многие крупные деятели французской культуры. Но благородная инициатива не прошла для Чаплина безнаказанно: за нее тут же ухватились его многочисленные враги как за повод усилить травлю.

Спустя несколько дней после публичного вызова, брошенного художником Голливуду, этот повод был использован газетным трестом Херста. Один из его руководителей, Уэстбрук Пеглер, выступил против Чаплина со статьей, в которой с возмущением писал: «Нетерпимо вмешательство в американские дела

иностранца, живущего на нашей земле уже тридцать пять лет, хорошо известного… своим явным соглашением с коммунистами». Вновь прозвучало имя Чаплина и в стенах конгресса. Сенатор-республиканец Гарри Кейн назвал посылку им телеграммы Пикассо поступком, граничащим с изменой, и потребовал его немедленного изгнания из страны.

«Делом» Чаплина вплотную занялась опять же комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Она вменила художнику в вину буквально все (объемистый том обвинений против него насчитывал четыреста страниц!), но особый упор делала на его знаменитую речь о втором фронте, произнесенную во время войны.

— Послевоенная «охота за ведьмами», — вспоминал Чаплин в беседе с американским публицистом Седриком Белфрейджем, — сразу привела к тому, что я был вызван в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, где должен был дать отчет о моих политических убеждениях и нравственных принципах. Вызов был отменен, быть может, потому, что комиссии стало известно о моем намерении выставить в смешном виде моих обвинителей и появиться перед ними в костюме Чарли — в котелке, с тросточкой и в длинных уродливых башмаках. Тем не менее публичные атаки против меня становились все более частыми, и агенты ФБР продолжали свои расследования, неизменно ставя передо мной один и тот же вопрос: «Вы ведь так именно и сказали — «товарищи»? Я заявил им, что не был, никогда не был коммунистом, что я ничего не знал о коммунизме и не мог ненавидеть то, о чем ничего не знаю. Мои адвокаты коварно подсказывали мне возможность уладить дело простой антикоммунистической декларацией. Я отказался.

Мужество, проявленное художником, и на этот раз вынудило отступить реакцию. Он получил временную передышку и смог вновь отдаться своей любимой работе. Зрители во всех странах мира с интересом ждали, чему после «Мсье Верду» посвятит Чаплин свое новое произведение.

На протяжении почти всей его жизни выбор для него был один: или снова воспевать простого человека, или вновь клеймить смехом его врагов. Для Чаплина не было более близкой темы, и он подчинил ей свое искусство, хотя когда нужно — и видоизменял ее. «Темой моего будущего фильма, — писал сам Чаплин, — должна была стать тема любви— нечто совершенно противоположное циничному пессимизму «Мсье Верду».

Глава X. ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ

ГЛАВА X

ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ

Вручение Чарльзу Чаплину в 1954 году Международной премии Мира Всемирного Совета Мира

ПЕВЕЦ ЧЕЛОВЕКА («Огни рампы»)

Любовь, любить велящая любимым.
Данте

В своем следующем фильме Чаплин, не отступив от основной темы Чаплиниады, решил ее, однако, совсем иначе, чем когда-либо раньше.

Более трех лет работал он над сценарием картины «Огни рампы» (1952). В первоначальном виде этот сценарий насчитывал семьсот пятьдесят страниц, охватывая материал, выходивший далеко за рамки сюжета, в частности биографии основных действующих лиц начиная с их детства. Весь этот материал, не вошедший непосредственно в фильм, оказался необходимым для воплощения той драматической истории, которая составила его содержание, и, главное, для раскрытия образа героя драмы — старого артиста Кальверо. Исполняя эту роль, Чаплин не просто показывал своего героя в каждый данный момент, но открывал за его переживаниями чуть ли не всю историю характера.

Дополняя и обогащая образ Кальверо, через фильм проходил образ спасенной им молодой балерины Терри (актриса Клер Блум). Ее судьба во многом помогала разглядеть за внешностью артиста Кальверо черты самого Чаплина-человека. Ибо «Огни рампы» были фильмом во многом автобиографическим. Не по фактам, которые непосредственно легли в основу фабулы, а по звучащим в нем мотивам и характеру героя (хотя в фильме под собственным именем выведен Постент, сыгравший немалую роль в театральной карьере юного Чаплина).

События в картине происходили накануне и в самом начале первой мировой войны в одном из бедных районов Лондона. В этих серых домах — те же трагедии безысходности, те же болезни и самоубийства, на узеньких и шумных улицах — те же озабоченные лица трудовых людей и те же ребятишки, вертящиеся вокруг неизменного шарманщика; тут звучит та же самая песенка, что слышал Чаплин в дни своего детства, — ее простенькая мелодия становится музыкальным лейтмотивом фильма. Висящие в комнате Кальверо фотографии представляют собой известные во всех концах света портреты молодого Чаплина. И роль свою в фильме артист впервые исполнял совершенно без какого-либо внешнего преображения. Игра же его была отмечена той особой безыскусственностью и взволнованной заинтересованностью, которые говорят о внутреннем родстве актера и героя, о близости их духовного мира.

Тем не менее судьба Кальверо все же не являлась каким-то слепком с биографии художника. Чаплин это подчеркивал и красноречивыми деталями (например, отличием эстрадной маски Кальверо от маски Чарли) и прямым противопоставлением жизненных фактов. Судьба героя освобождена от всякой исключительности, печатью которой отмечена судьба самого Чаплина. Подобно Чаплину, Кальверо вышел из социальных низов, но, подобно тысячам других талантливых людей, он оказался в конце концов выброшен обществом за борт жизни. Сила и значение образа Кальверо как раз заключены в его типичности. При этом образ героя, хотя он и соткан из заурядных и глубоко индивидуальных черт, решен не в бытовом, а в том обобщенном плане, в каком всегда воссоздавалась действительность в лучших чаплиновских фильмах.

Ключом к образу Кальверо могли бы стать слова, сказанные героиней фильма Терри: «Как печально, когда нужно быть смешным!» Кальверо — трагически одинокий человек, «привыкший к своему несчастью. «Жизнь больше не кажется мне смешной, она больше не может заставить меня смеяться», — признается он. Охватившее его чувство грусти оказалось для него фатальным: оно привело комика, бывшего еще недавно кумиром Лондона, к потере контакта с публикой, породило у него привычку к алкоголю. Но у Кальверо больное сердце, и доктор запрещает ему пить. «А о рассудке моем он не думает? — с горечью восклицает Кальверо в разговоре с Терри. — Может быть, мне следует сохранять его ясным и бодрствующим для того, чтобы я смог наслаждаться перспективой прожить остаток жизни вместе с седыми нимфами, которые проводят ночи под мостом?»

Чаплин сумел вдохнуть в фильм всю силу своей необыкновенно яркой и поэтичной любви к людям. История страданий и смерти старого клоуна пронизана жизнеутверждением и мужественностью. Именно эти черты делают ее оптимистичной, и лейтмотивом ее должны были бы служить слова: «Надо верить! Надо верить в жизнь, верить в человека — несмотря ни на что! Сама смерть не страшна, ибо на смену уходящим приходят другие!»

В своем новом произведении Чаплин вновь, как некогда в «Парижанке», дышал «горным воздухом трагедии». Трагедия эта приближалась к комедии настолько же, насколько многие прежние комедии были близки к драмам и трагедиям.

Например, в комических по форме, но лирико-драматических по содержанию картинах «Малыш» и «Огни большого города» Чаплин воспевал красоту души простого человека, присущее ему сознание своего долга, своей ответственности перед окружающими. Новый чаплиновский герой Кальверо совершил настоящий подвиг человеколюбия: большая часть картины посвящена его борьбе за спасение молодой балерины, решившей покончить жизнь самоубийством. Собственный физический недуг и моральные страдания не помешали ему вселить бодрость в душу Терри, постепенно возродить в ней волю к жизни. Терри внушила себе, что болезнь ног, послужившая одной из причин ее попытки к самоубийству, навсегда лишила ее любимой профессии. И вот Кальверо постепенно возвращает ей веру в себя, принуждает встать с постели, затем учит ходить, как маленького ребенка, и наконец заставляет вновь танцевать.

В образах Кальверо и Терри столкнулись два различных мировосприятия. Кальверо допытывается у девушки, только ли болезнь толкнула ее на роковой шаг, и Терри отвечает, задумавшись: «Это и… О, крайняя бесполезность во всем… Я вижу ее даже в цветах… Я слышу ее в музыке… Жизнь бесцельна… бессмысленна…»

Кальверо противопоставил пессимизму девушки оптимистическую философию жизни, убежденность в том, что «бороться за счастье — это прекрасно!».

Бороться — это значит не просто существовать (против чего восстала Терри), а не поддаваться отчаянию, искать цель и смысл жизни — жизни, которой заслуживают и они сами и все другие простые люди, населяющие Землю. Конфликт Кальверо — Терри поднят в фильме до общечеловеческого звучания.

Чаплин проводил резкую грань между борьбой человека за свое личное, эгоистическое счастье и борьбой за счастье не только свое, но и других людей. Еще в «Мсье Верду» художник показал безнравственность стремлений человека, зараженного индивидуалистическими представлениями о жизни. И он сознательно наградил своего антигероя циничным пессимизмом. Старый артист Кальверо не убивал других людей, подобно Верду, и не пытался убить самого себя, как Терри, но до встречи с девушкой он тоже неуклонно катился вниз и, спившись окончательно, все же в конце концов очутился бы «вместе с седыми нимфами, которые проводят ночи под мостом». Лишь забота о другом человеке, возможность творить добро наполнили вновь содержанием его жизнь и преобразили его самого. Привязанность к девушке, забота о ней наполнили сердце старого Кальверо счастьем, заставили его не бояться жизни, найти цель в ней и вновь обрести веру в свои силы.

Но, несмотря на обретенный им душевный подъем, его способность к творчеству осталась по-прежнему скованной. Слишком долго ощущал он свой талант не как свободу, а как рабство. И, добившись с большим трудом ангажемента на выступление под чужим именем в пригородном захудалом театрике, артист в первый же вечер потерпел полный и сокрушительный провал.

Кальверо никогда не цеплялся за жизнь. Со свойственной ему мудрой усмешкой он первым высмеял бы жалкую старость, которая попыталась бы противостоять законам природы. Но для артиста, все отдавшего искусству, сохранившего страстную любовь к нему и волю к творческому труду, сознание своего поражения не могло не быть трагичным. Раньше он упорно боролся с расслабляющими и бесплодными думами о старости, но только сейчас отчетливо ощутил до конца свою неспособность к созиданию. Еще живой, он должен был отказаться от всего того, что придавало его жизни смысл и красоту.

Богатство актерских красок, тончайшие нюансы игры убедительнее всяких слов раскрывали глубину переживаний Кальверо. Чаплин-актер сумел вызвать у зрителей не только чувство сострадания к своему герою, но и протест против общества, которое повинно в его несчастьях. Где-то в самых тайниках сердца Кальверо не верил в безвозвратную утерю своего

таланта. Не верила в это и Терри, а вместе с ней и зритель: уж очень много подлинного артистизма, нерастраченных душевных сил, внутреннего богатства и юношеского задора сохранил в себе старый клоун.

Его прострация не могла длиться долго. И вскоре он вновь обретает себя, ибо его жизнь наполняется новым смыслом.

…Выздоровевшая Терри попадает в балетную труппу. Чтобы исполнить ее желание, Кальверо соглашается, несмотря на появившийся у него навязчивый страх пред театром, исполнить роль клоуна в пантомиме «Арлекинада», в которой молодая балерина должна танцевать Коломбину. Во время пробы Терри он впервые видит ее в пачке и на пуантах. Кальверо поражен. В этой простой и неясной девушке скрыт талант настоящей, большой актрисы.

Неожиданное открытие вызвало у Кальверо сложные чувства, переданные Чаплином-актером необыкновенно тонко. Кальверо прожил долгую, бесшабашную и, по собственному признанию, грешную артистическую жизнь. Единственной святыней для него был театр. И вот он находит в своей душе новые струны, звучание которых не только не имеет ничего общего с эгоистической завистью к чужому успеху, но, наоборот, смягчает боль собственного поражения. Оказывается, существует на земле нечто доставляющее не меньшую радость, чем даже творчество, — это любовь одного человека к другому.

Ибо только в миг торжества Терри Кальверо понял, кем стала для него молодая девушка. Этот закаленный, мужественный старик плачет во второй раз, может быть, за всю свою сознательную жизнь. Но если в первом случае он лил нестерпимо горькие слезы на похоронах своей артистической карьеры, то теперь это счастливые слезы при рождении нового таланта. Наверное, такие слезы сродни только материнским. Они смыли ту неудовлетворенность, о которой Кальверо мог отныне говорить уже с философским спокойствием: «Все мы дилетанты; мы живем недостаточно долго, чтобы стать чем-нибудь большим». Да, человек смертен, но сотворенное им благо не умирает, искусство, которому посвящает себя художник, вечно. Душа артиста снова согрета: даже после смерти частица его будет жить в Терри, в ее мастерстве.

Если Терри находит в Кальверо столь необходимую ей опору в жизни, то Кальверо видит в ней как бы свое продолжение — бессменную связь времен искусства.

Обретенная Кальверо умиротворенность— это не примирение с жизнью, внушившей ему отвращение даже к театру. «Для человека моего возраста, — говорил он Терри, — только одно

имеет значение: правда. Правда… Только это мне остается. Правда… только этого я хочу… и, если возможно, немного достоинства!» Не зная всей биографии Кальверо, зритель все же понял, как трудно было ему сохранить это человеческое достоинство в окружающей бесчеловечной действительности. Наверное, не менее трудно, чем выйти победителем из нового испытания, которое уготовила ему — сама не ведая того — Терри.

В день своего триумфа она призналась Кальверо в своей любви к нему и попросила его жениться на ней. На коленях, со слезами эта прекрасная и одаренная девушка просила Кальверо стать ее мужем. Но тот не хотел идти на компромисс со своей совестью, хотя бы ради самого большого счастья, доступного для него на земле. Со смехом Кальверо ответил ей, что он старик, что она хочет ради него погубить свою молодость.

Однако Терри не изменила своего намерения выйти замуж за Кальверо и не поддалась никаким уговорам влюбленного в нее молодого композитора Невила (в этой роли снялся сын Чаплина — Сидней). Тогда Кальверо после мучительной внутренней борьбы решает навсегда уйти из жизни Терри, тем более что дирекция театра недовольна его игрой в «Арлекинаде». Тайно он оставляет дом и присоединяется к группе жалких странствующих музыкантов. Отчаянные попытки Терри разыскать его долго не приводят ни к каким результатам. От всех этих тяжелых переживаний она серьезно заболевает.

Старый артист воплощал для нее самое лучшее, что существует на свете. Доброта и ум Кальверо, его неиссякаемое жизнелюбие и поэтическая тонкость натуры, изящная ирония и прав-доборчество действительно могли зажечь чувство любви в женском сердце. Белоснежная седина волос лишь оттеняла его юношеское изящество и артистическую грацию. Но все же влюбленный в нее Невил больше подходил ей, и в этом Кальверо, ненавидевший и презиравший всякие иллюзии, не позволял себе заблуждаться.

«Правда… только этого я хочу… и, если это возможно, немного достоинства…». В задумчивом и полном нежности взгляде, которым обычно смотрел Кальверо на Терри, порой появлялось выражение бесконечной грусти и затаенной боли, — лишь глаза артиста говорили зрителям о величии приносимой героем жертвы, о силе его чувства. Чувства, может быть, большего, чем любовь, ибо оно отдавало все, ничего не требуя взамен. И хотя в фигуре старого артиста не было чего-либо необыкновенного, в такие моменты зритель сам возносил его на пьедестал высокой человечности.

Дени Дидро как-то заметил, что сценическое искусство

достигает наибольшего эффекта тогда, когда оно вызывает на губах улыбки, а в глазах— слезы. Исполнение Чаплином роли Кальверо окрашивало лирические сцены фильма мягким юмором и сдержанной взволнованностью. Но финал картины проходил уже на высшем накале чувств.

…Возвратившись в Лондон после успешных гастролей в Париже, Москве и Риме, Терри случайно находит Кальверо. Она умоляет его вернуться, однако он непреклонен. Только счастливая мысль помогает девушке добиться своего: она говорит, что директор театра хочет устроить в его честь специальный спектакль. Кальверо соглашается: разве можно упустить случай доказать им, что он еще не конченый человек! Лицо Терри озаряется радостью.

Ей, приме-балерине, легко удалось уговорить директора театра устроить обещанный спектакль. Она обеспокоена только за исход последнего, ибо твердо уверена, что новой неудачи Кальверо не выдержит. Поэтому Терри нанимает клакеров.

…У входа в королевский театр висит большая афиша: «Торжественный бенефис Кальверо». Звучит праздничная музыка. Кальверо выступает с рядом смешных номеров, каждый из которых неизменно пользуется огромным успехом.

В элегантном костюме укротителя он «дрессирует блох», в лохмотьях бродяги поет жизнерадостные куплеты, танцует, потешно прыгает и с легкостью делает сложные кульбиты; вместе с другим клоуном (его играл Бастер Китон) выступает в роли незадачливого музыканта, демонстрируя замечательное по своей выразительности искусство мимической игры.

Клер Блум вспоминала: «Это был самый обаятельный фильм из тех, что я видела, и один из самых смешных благодаря Китону в роли пианиста и Чаплину в роли скрипача, сыгравшим в последние несколько минут экранного времени блестящий скетч в стиле мюзик-холла. Их музыкальные инструменты вдруг ломались, а потом так же неожиданно вновь начинали звучать, и только на первый взгляд такая развязка казалась фарсом. Поэтому конец фильма одновременно был смешным и печальным, как все, что создавал Чаплин».

…После заключительного пируэта Кальверо, как и было намечено, падает прямо в оркестр и не перестает играть на своей скрипке, даже провалившись в огромный барабан. В этот миг старого артиста поражает сердечный приступ. С ужасной болью в груди он настаивает на том, чтобы его вынесли вместе с барабаном на сцену, куда его вызывает восторженная публика. Рабочие сцены исполняют его просьбу, а все артисты с тревогой следят за ним. Кальверо улыбается, благодарит публику, даже

шутит. Когда наконец опускается занавес, его выслушивает доктор. С лица Кальверо уже снят грим, лишь под глазами остались чуть заметные темные следы. Терри пытается ему улыбнуться, скрывая слезы.

«Кальверо. Ты слышала, как они смеялись?

Не в силах говорить, Терри утвердительно кивает головой.

Кальверо. Я не о клакерах говорю.

Терри. Замечательно.

Кальверо. Вот таким я был прежде… и таким я буду теперь всегда».

Камерность фильма и отдаленность его от политики отнюдь не означали уступку художником каких-либо позиций в его войне с Голливудом. Наоборот, как певец человека Чаплин этим фильмом бросал также вызов тем голливудским кинематографистам, которые зарекомендовали себя в качестве певцов смерти и патологических ужасов. Получившая преобладание в американском кино конца 40-х годов так называемая «черная серия» откровенно и агрессивно провозглашала антигуманизм и аморальность. Жестокость и смерть были в «черных» фильмах объектом и субъектом действия; преступление, охоту на человека они изображали как нечто обыденное, как доступное каждому дело, приносящее деньги, любовь, восхищение окружающих. Чарльз Чаплин в «Огнях рампы» если не развивал, то все же с честью поддерживал традиции реализма в американском киноискусстве. Он снова и снова пел о великой любви к человеку и к жизни.

ПОДЖИГАТЕЛЬ МИРА

Немало ждет его обид,
Но сердцем все он победит.
Роберт Бернс

Известный немецкий писатель-антифашист Бехер писал: «Поэт, который учит нас любить жизнь, учит одновременно и защищать жизнь и сохранять мир». Чарльз Чаплин принял с самого начала активное участие в крупнейшем движении современности — Движении сторонников мира. Он являлся одним из инициаторов созыва в Нью-Йорке в 1949 году Конгресса деятелей науки и культуры США в защиту мира. В апреле того же года он присоединился к Всемирному конгрессу сторонников мира, который проходил в Париже. Когда стало известно, что его вновь, как два года назад, намереваются вызвать в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, он послал ее председателю Дж. Парнеллу Томасу телеграмму, текст которой сразу же стал известен далеко за пределами Америки: «Благодаря огласке, которую вы придали этому вопросу, я узнал о вашем намерении вызвать меня в сентябре 1949 года в вашу комиссию. Газеты пишут, что вы собираетесь спросить меня, не являюсь ли я коммунистом… Пока вы печатаете повестку о вызове меня в суд, я хочу дать вам представление о себе… Я не коммунист, я только поджигатель мира».

Возглавляемым конгрессменами-фашистами Маккарти и Томасом «охотникам за ведьмами» не удалось и в этот раз полностью осуществить свои далеко идущие намерения — чересчур сильно было общественное мнение, мужественна позиция самого художника. Зато реакционные круги могли действовать более успешно в другом направлении, и дела Чаплина с прокатом его фильмов в Соединенных Штатах шли все хуже. Он не мог питать особых иллюзий относительно судьбы, которую ожидала в Америке и его новая картина, «Огни рампы». Он принял решение, как некогда в 1931 году, ехать с фильмом в Европу, чтобы обеспечить его прокат сначала в Англии и во Франции. Чаплин объявил о своей предстоящей поездке в интервью, которое дал в марте 1952 года корреспонденту парижского журнала «Леттр франсэз» Роберту Шоу. В этом интервью он впервые за последние годы рассказал также немного о своей личной жизни:

— Свыше тридцати лет я поистине жил точно в аквариуме для золотых рыбок. Вся моя жизнь была на виду, на меня со всех

сторон оказывали давление. Но каковы бы ни были мои личные убеждения, я настаиваю на том, что это неизменно были честные убеждения. Я их придерживаюсь и буду придерживаться до тех пор, пока не увижу достаточно веских оснований их изменить.

Чаплин с особой теплотой говорил о своей жене Уне, дочери известного американского драматурга Юджина О'Нила, на которой женился в 1943 году (после развода с Полетт Годдар, бывшей его женой на протяжении шести лет).

— У нас четверо очаровательных детей. Я чувствую себя созданным для семейной жизни. Прежде у меня часто бывали так натянуты нервы, что достаточно было упасть спичечной коробке, чтобы я вскакивал и кричал от ярости. Теперь же, когда после целого дня напряженной работы я возвращаюсь домой и слышу шумную возню детворы, плач малютки, смех и беготню старших, увещевающий голос жены, я только говорю себе: слава богу, вот я опять дома.

Еще не закончив монтажа «Огней рампы», Чаплин предпринял официальные шаги для получения документов, необходимых для предстоящей полугодичной поездки в Европу, в частности для получения визы на обратный въезд. Процедура оформления документов через службу иммиграции (Чаплин не принимал американского гражданства и сохранял английское) длилась долгих три месяца. В сентябре 1952 года Чаплин вместе с женой и детьми смог наконец тронуться в дорогу. По приезде в Нью-Йорк он устроил частный просмотр «Огней рампы». Картина имела большой успех, однако, как Чаплин того и ожидал, напуганные маккартистами прокатчики отказались ее взять. Фашиствующая организация Американский легион заранее начала кампанию за запрещение демонстрации фильма в стране. Если у Чаплина и оставались хоть какие-нибудь сомнения в необходимости поездки в Европу, то теперь они полностью рассеялись.

Не прошло и двух дней пути на трансатлантическом пароходе, как Чаплин узнал неожиданную новость: возобновилось расследование его «подрывной деятельности». В перечислении конкретных пунктов обвинения указывалось, в частности, на телеграмму, посланную им Пикассо в связи с угрозой высылки из США немецкого композитора Эйслера. Затем по радио было передано дополнительное сообщение: «Мистер Джеймс П. Макгрэнери, министр юстиции, уточнил, что им даны инструкции службе иммиграции об интернировании знаменитого актера, если бы тот вздумал возвратиться в Соединенные Штаты. Из Вашингтона этой ночью сообщили, что в случае если Чарльз Чаплин решит вернуться в Нью-Йорк, он, подобно всем

иммигрантам, подвергнется заключению на острове Эллис до того времени, пока не будет вынесено решение о его дальнейшей участи. Однако в официальных кругах дали понять, что, возможно, правительство допустит его временное освобождение в ожидании результатов расследования…». Последняя фраза предназначалась явно для общественности.

После заявления министерства юстиции, названного прессой «бомбой Макгрэнери», реакционные газеты как по команде подняли новую кампанию клеветы против Чаплина, исторгая потоки ругани, утверждая, что киноактер подрывает «устои Америки», и требуя закрыть перед ним двери его голливудской киностудии. Газета «Нью-Йорк джорнэл энд Американ» напечатала длинный список его «злодеяний». В чем только не обвинялся «красный» Чаплин! Даже в том, что в 1946 году смотрел советский фильм «Медведь» и посмел одобрительно отозваться об этой инсценировке знаменитого чеховского водевиля…

То самое ханжество, то фарисейство, которое Чаплин высмеивал в своих фильмах как одну из отличительных черт американской жизни, сказалось на судьбе самого киномастера.

— Быть может, — говорил Чаплин еще в 1947 году, — наступит время, когда Америка сочтет мое присутствие нежелательным; для меня это послужит лишь доказательством того, что мы уже не живем в условиях демократии.

Эти слова Чаплина оказались пророческими. Но, изгнав человека, который на протяжении стольких лет освещал культуру Соединенных Штатов своим талантом и своей славой, американская реакция расписалась в собственной бессильной злобе и правдобоязни. Эта воистину пиррова победа повсюду вызвала лишь иронический смех, и даже английская консервативная газета «Ньюс кроникл» писала 22 сентября 1952 года: «Мистер Джеймс Макгрэнери может получить благодарность англичан… Гоните его, мистер Макгрэнери, гоните его, и пусть он будет с нами! Гении — это довольно редкий товар, а особенно для Голливуда… Он оказал большую честь Соединенным Штатам, живя там; он окажет нам не меньшую честь, если будет жить здесь… Правду говорят, что хорошее есть даже в глупости».

Английский народ устроил Чаплину необыкновенно теплую и радостную встречу. Торжественно встретили прославленного артиста и во Франции и в Италии, куда он поехал после кратковременного пребывания на родине. Премьера «Огней рампы» сначала в Лондоне, а затем в Париже и в Риме принесла Чаплину новые лавры.

В Риме он встретился с крупнейшими деятелями

итальянского неореализма. При посещении Чаплином Экспериментального киноцентра Чезаре Дзаваттини преподнес ему адрес с подписями всех самых выдающихся представителей итальянского кино, в котором отмечались его высокие заслуги перед человечеством. Кроме того, Чаплину, первому из иностранцев, была вручена почетная «Голубая лента» — премия, выдаваемая обычно за лучший итальянский фильм года.

Что касается демократических кругов Америки, то у них вызвал глубокое возмущение полицейский акт правительства в отношении художника, которым они привыкли гордиться. Массовые требования зрителей привели к тому, что в начале 1953 года «Огни рампы» появились все же и на экранах Соединенных Штатов. Джон Говард Лоусон писал в связи с проявленным американскими зрителями интересом к «Огням рампы»: «Народ любит искусство Чаплина именно за его правдивость и честность. В американской кинематографии Чаплин стал символом гуманизма и высокой художественности, которые реакция всеми силами стремится искоренить… Сейчас в Голливуде, парализованном страхом, нет больше места Чаплину».

На постоянное жительство художник поселился по климатическим соображениям в Швейцарии, в маленьком городке Веве, вблизи Лозанны, на берегу Женевского озера, по другую сторону которого виднеется серебристая шапка горы Дан дю Миди. Самым серьезным огорчением для него была потеря собственной киностудии и опытных, долголетних сотрудников. В январе — феврале 1953 года жена Чаплина отправилась в Соединенные Штаты для ликвидации имущества, продажи голливудского дома и студии, а также для того, чтобы рассчитаться и наградить на прощание служащих.

— Те несколько часов, которые она провела с этими мужчинами и женщинами, бывшими в течение многих лет частью нашей семьи, — рассказывал позднее Чаплин журналисту Белфрей-джу, изгнанному, как и он, из Америки, — рассеяли грусть Уны накануне того дня, когда она должна была навсегда расстаться со страной, где родилась. Ей рассказали о неоднократных визитах агентов ФБР, стремившихся любыми средствами подкрепить выдвинутые против меня обвинения в аморальном поведении и коммунизме… она испытала такое отвращение ко всему этому, что поняла: ничего общего с Америкой у нее более нет. И ей стало легче от того, что она покидает эту страну навсегда.

Жена Чаплина вывезла в Европу все архивы мужа. Ей удалось также, хотя и не без труда, спасти из банка деньги, без которых Чаплину невозможно было бы продолжать производство

кинокартин, не попав в зависимость от чьей-либо ссуды.

Сохранение финансовой свободы позволило Чарльзу Чаплину в начале 1956 года вновь создать собственную фирму, которая получила название «Аттика-филм компани». В отличие от прежней фирмы новая не располагала своей студией, и Чаплин вынужден был кооперироваться для съемок с одной из английских производственных кинокомпаний («Шеппертон»).

Первый же фильм, который был выпущен «Аттика-филм компани», «Король в Нью-Йорке», своей боевой, открытой сатиричностью возродил лучшие традиции «Новых времен» и «Великого диктатора». Это, конечно, чрезвычайно знаменательный факт. Он лучше чем что-либо другое свидетельствовал о тяжести постоянных опасений, вынужденных ограничений и недомолвок, которые влияли в Америке на творчество художника, особенно сильно — в послевоенное время. Посетившему его в Швейцарии уже в конце 1959 года корреспонденту американского журнала «Ньюсуик» Чаплин без обиняков заявил:

— Откровенно говоря, я счастлив, что не живу в США. Здесь у меня гораздо больше свободы.

В последние два-три года своей жизни в Соединенных Штатах Чаплин вынужден был даже резко ограничить всякие публичные выступления. Образ жизни и характер труда американской интеллигенции вообще не способствуют ее общению с людьми вне своего узкого профессионального круга; прогрессивно же настроенные лица в то время были почти совсем изолированы от народа и отстранены от общественной деятельности. С момента отъезда из Америки вынужденному одиночеству и затворничеству, на которое был обречен Чарльз Чаплин в Голливуде, пришел конец. Он смог, в частности, в достаточной мере полно говорить о своих взглядах на происходящие в мире события, раскрыть свое кредо художника, человека, гражданина, общественного деятеля. Выступления Чаплина, сделанные за годы его жизни в Европе, во многом помогают также правильно понять и оценить замысел фильма «Король в Нью-Йорке».

Самым важным и развернутым заявлением Чаплина была его знаменитая декларация, оглашенная при получении Международной премии Мира, которую ему присудил Всемирный Совет Мира в мае 1954 года за «выдающийся творческий вклад в дело мира и дружбы между народами». Принимая с благодарностью от представителей Всемирного Совета Мира этот почетный знак великой любви, уважения и признательности народов, Чарльз Чаплин в своем ответном слове сказал:

— Желание мира носит всеобщий характер. Сформулировать

требование мира — независимо от того, делается ли это на Востоке или на Западе, — это значит, по-моему, сделать шаг в правильном направлении. Я польщен и очень счастлив получить награду. Я не претендую на знание ответов на проблемы, угрожающие миру, но я знаю, что нации никогда не разрешат этих проблем в атмосфере ненависти и недоверия и тем более не разрешит их угроза сбросить атомные бомбы… В нашу эру атомной науки нации должны были бы думать о вещах менее устарелых и более конструктивных, нежели использование насилия для разрешения своих разногласий. Жалкие усилия, имеющие целью приучить народы к мысли о неизбежности войны с применением водородной бомбы, со всеми ужасами, какие она несет, представляют собой преступление против человеческого духа и сеют семена общего безумия…

Полученную денежную премию Чаплин пожертвовал в пользу Движения сторонников мира Австрии, Франции и Англии. Австрийский Совет мира создал из полученных средств «Фонд Чарли Чаплина в защиту мира». Для распределения премии во Франции и в Англии Чаплин совершил специальную поездку в Париж и в Лондон. Выступая в муниципалитете лондонского округа

Лэмбет, в котором он родился, Чаплин выразил свое твердое убеждение в возможности сохранения мира.

— Я верю в мир, — сказал он, — в мир, достигнутый с помощью разоружения, а не путем применения водородной бомбы.

Последовательно и убежденно защищая гуманистические идеи, Чарльз Чаплин в своих выступлениях разоблачал человеконенавистническую идеологию милитаризма, нашедшую яркое выражение в пресловутой политике силы. В знаменитом интервью, данном в 1954 году журналу «В защиту мира», он заявил:

— Холодная война может продолжаться бесконечно… Какое безумие, какое чудовищное злодейство это повседневное систематическое отравление сознания миллионов людей, которых учат ненавидеть друг друга, искусственно внушая им всякие страхи! Нужно помешать этим бредовым действиям, надо прекратить эту безобразную холодную войну!.. Я не политический деятель. Я не причастен ни к какой политике. <…> Но я прекрасно знаю, что тот путь, на который кое-кто намеревается свернуть мир, — чистейшее безумие, ибо он может привести только к всеобщей войне и полному растлению человеческой души. Если мы хотим избежать непоправимой катастрофы, мы должны попытаться совместными усилиями понять существо

проблем, вызывающих разногласия между странами, и устранить их путем переговоров; надо прийти к такому соглашению, которое дало бы возможность каждому народу жить сообразно своим привычкам и стремлениям, а каждому человеку возвратило бы сознание достоинства и чувство солидарности с себе подобными.

Такого рода заявления Чаплина не могли не вызвать бурной реакции американских газет. Награждение артиста Международной премией Мира, его декларация и другие публичные высказывания привели американскую реакцию в ярость. Газета «Нью-Йорк таймс» даже напечатала 5 июня 1954 года специальную передовую статью под заголовком: «Прощай, маленький человек!» Вылив потоки клеветы на художника, газета писала с редким лицемерием: «…Мы отворачиваемся от печальной фигуры в швейцарской Лозанне и обращаемся к более ранней фигуре, к классическому Чаплину, к которому мы не испытываем ничего, кроме привязанности и обожания, и в котором в прошедшие годы мы не находим ничего, что нужно было бы прощать. Мы обращаемся к Чаплину, который сорок лет назад или около того неожиданно появился в смешном костюмчике на автомобильных гонках в Венисе, штат Калифорния; к Чаплину «Бродяги»; к Чаплину «Скитальца»; к Чаплину из фильма «На плечо!», который внес свой вклад в победу Америки в первой мировой войне; к Чаплину «Малыша»; к Чаплину «Золотой лихорадки», вынужденному в неблагоприятных обстоятельствах обсасывать гвозди из подметки сваренного башмака. Это был гений, и за доставляемые им радости, которые освобождали нас от повседневных забот, за юмористическую критику нашего общества многие из нас всегда будут благодарны ему от глубины сердца».

Прикинувшись Иваном, не помнящим родства, газета стыдливо умолчала здесь и о давних «белых перьях позора», которыми засыпали в годы первой мировой войны артиста, внесшего «свой вклад в победу Америки»; и о долголетней травле «обожаемого гения», в котором не находили «ничего, что нужно было бы прощать», комиссией по расследованию антиамериканской деятельности; и о совсем недавней «бомбе Макгрэнери», которая взорвалась за спиной «классического Чаплина», — очевидно, в знак благодарности ему «от глубины сердца».

«Он подался налево, в сторону Москвы, — сокрушалась «Нью-Йорк таймс», — возможно, даже не отдавая себе отчета, куда он идет, наверно, не называя себя коммунистом или попутчиком коммунистов, — но он идет туда, и его подергивающаяся спина,

фалды его пиджачка, надвинутый до самых ушей котелок и печальные воспоминания о его вертящейся тросточке доводят нас почти до слез».

Подлинная цена этих слез выявилась очень скоро. В Соединенных Штатах было запрещено демонстрировать вообще все фильмы Чаплина; на само его имя надолго было наложено табу. (Лишь спустя несколько лет, в 1959 году, чаплиновские фильмы «Золотая лихорадка», «Огни большого города», «Новые времена» и другие старые комедии с подлинным триумфом возвратились на экраны США.)

Но никакая гражданская казнь даже в самый разгар маккартизма не заставила простых людей Америки забыть своего любимого артиста. В течение нескольких лет после переезда в Европу Чаплин получал бесчисленное количество дружеских писем и приветственных телеграмм от честных американцев. Однажды пришло письмо от Пола Робсона, в котором, в частности, говорилось: «…в свое время фашисты ненавидели Вас за Ваш антифашистский фильм «Диктатор»… Гитлер и его клика исчезли, а Чаплин и его искусство продолжают жить. И Ваше имя будет почитаться здесь, в Америке, еще долгие годы после того, как Маккарти и ему подобные будут преданы забвению».

В разгар античаплиновской истерии в печати Соединенных Штатов жена художника приняла решение отказаться от американского гражданства и принять английское подданство. Сам же Чаплин сделал спокойное, исполненное достоинства заявление:

— Я и впредь буду идти своим путем, невзирая на этот бой.

На новом местожительстве, в Веве, художника с первого же дня посещало множество самых разных людей — журналисты, писатели, кинорежиссеры и актеры различных стран, государственные деятели. Из опубликованных личных бесед с Чаплином выделяются записки известного индийского писателя и кинорежиссера А. Аббаса. Тем более что в них содержатся и наброски портрета. Вот несколько отрывков из записок Аббаса, опубликованных в 1955 году:

«Встретиться с Чарли Чаплином — это все равно что впервые увидеть египетские пирамиды или индийскую гробницу Тадж Махал при лунном свете… Когда очень сильно жаждешь что-то увидеть, например пирамиды или

Тадж Махал, рискуешь разочароваться, разглядывая достопримечательности в непосредственной близости.

…Всем известно, что он уже не молод, и, конечно, нельзя было ожидать увидеть его в знаменитых мешковатых брюках бродяги и в продавленном котелке. Тем не менее потребовалось

какое-то время, чтобы поверить в то, что этот низенький, коренастый, совершенно седой человек в добротной английского типа темно-синей спортивной куртке и серых фланелевых брюках был действительно Чаплин.

…Когда мы сидели на веранде, любуясь лужайками, озаренными золотым сиянием заходящего солнца, никто из нас не заметил ни малейшего признака старости в его живом, гибком уме. Наоборот, Чаплин поразил нас своим необыкновенным талантом блестящего собеседника. Он говорил горячо, с юношеским пылом. В его словах и в помине не было того едкого цинизма, который так любят напускать на себя иные утомленные интеллигенты и артисты на закате дней своих. Чаплин говорил с нами о многом: о проблемах мира и свободы, о долге прогрессивных артистов, о своих новых фильмах, о намерении поехать в Индию, Китай и Советский Союз.

Было ясно, что после сорока лет творческой работы и непревзойденных успехов Чаплин не оглядывается назад, а смотрит вперед. Смотрит с уверенностью и надеждой, с верой в себя и в людей.

…Неизбежно разговор коснулся сегодняшней Америки.

В Америке есть штаты, где и самые ранние фильмы Чаплина запрещено показывать. Можно подумать, что смех тоже считается антиамериканским явлением и изгнан из страны «самого господа бога». Но когда Чаплин говорил о том, как ему пришлось уехать из Америки, в его словах не было злобы.

— Я жалею, что потерял в Америке сорок лет своей жизни. Нет, — тут же поправился он, — я не хотел сказать, что зря потерял эти годы. В конце концов, мною сделано очень много. У меня было немало друзей, помогавших мне. Но мне хочется сказать, что, если бы я знал, что мне придется когда-нибудь покинуть Америку, я бы обосновался в какой-либо другой стране. Может быть, и у себя на родине, — добавил он грустно.

Чаплин, который мальчуганом продавал газеты на улицах Лондона, не позабыл свое старое отечество…

У Чаплина есть еще одна примечательная черта — речь его никогда не бывает догматична. Он говорит так, как будто думает вслух. Высказывая разные мысли, он анализирует, как бы испытывает их и нередко тут же некоторые отвергает. Ему также свойственно великодушие, присущее истинно большим людям.

— Я не коммунист, — говорил он, возвращаясь к обстоятельствам, при которых ему пришлось покинуть Америку. — Я совершенно не занимаюсь политикой. Но они хотели, чтобы я ненавидел коммунизм. Все дело в том, что я не могу ненавидеть коммунизм. Почему я должен его ненавидеть?

Как знать, может быть, коммунизм в состоянии разрешить многие проблемы в мире! В конце концов, в Советском Союзе сделано много замечательного…

— Мой дед был сапожником, — сказал Чаплин, явно гордясь своим пролетарским происхождением. — Он делал башмаки. Очень хорошие башмаки, могу вас заверить. Дед гордился, когда ему удавалось сшить хорошую пару. Сознание того, что он сделал что-то стоящее, вызывало у него чувство удовлетворения. Рабочий, превращенный на заводе Форда в придаток машины, никогда не узнает этого чувства. Пусть мой дед был простым сапожником, но у него было человеческое достоинство…»

В речи, произнесенной 7 февраля 1955 года по случаю 143-й годовщины со дня рождения Чарльза Диккенса, он заявил: «Отважусь утверждать, что, будь Диккенс жив сейчас, он стал бы критиком современной эпохи, он был бы критиком нашей западной демократии, которая, по моему скромному мнению, отнюдь не лишена лицемерия и двуличия, которая, говоря о мире, в то же время усиливает гонку вооружений… Он был бы противником холодной войны».

Чаплин публично и резко критиковал «американский образ жизни» также за то, что постоянно видел в нем проявление дискриминации и нетерпимости.

На протяжении многих лет государственный департамент США не выпускал за пределы страны Пола Робсона. Чаплин подал свой справедливый голос в защиту этого популярнейшего негритянского певца и артиста, пламенного борца за мир: «Отказывать такому великому артисту, как Пол Робсон, в праве отдавать свой талант всему миру — это значит разрушать самое основание нашей культуры и нашей цивилизации. Это значит отвергать все принципы демократии и свободы и следовать по пути наихудшей тирании».

Известный прогрессивный американский художник Рокуэлл Кент почти столько же времени, что и Робсон, был лишен возможности выезда за границу. Чаплин снова выступил с резким протестом:

«Естественное право каждого свободного человека путешествовать все чаще и чаще нарушается беззастенчивыми отказами в выдаче паспортов. Создавшееся положение вызывает большую тревогу. Сегодня каждый американец, сознает он это или нет, фактически является заключенным с кандалами на ногах. В любую минуту его могут одернуть, как только он в чем-либо осмелится не согласиться с теми политиками, которые сейчас находятся у власти.

…Такие всемирно известные художники, как Пол Робсон и

Рокуэлл Кент, чье искусство составляет славу Америки и содействует укреплению взаимопонимания между Америкой и Европой, скованы по рукам и ногам цепями злонамеренной и опасной политики.

…Я выступаю не только в защиту американских художников и артистов, закованных в цепи, но и в защиту каждого американца, элементарные политические права которого подвергаются непосредственной угрозе».

Эти слова Чаплина, как и другие его политические выступления, были очень своевременны. Даже такой реакционный американский журнал, как знаменитый тогда «Лук», вынужден был признать в апреле 1956 года, что США в настоящее время переживают «глубокий кризис в области прав, политики и морали».

Свои взгляды Чаплин развивал и в приветствии Джону Говарду Лоусону, посланном им в связи с исполнившимся в 1956 году 40-летием литературной и общественно-политической деятельности этого крупного представителя американской культуры, который был за свои убеждения посажен в тюрьму. «В эти дни спровоцированной истерии, — писал Чаплин, — очень важно, чтобы люди искусства и науки объединились против политических сил, требующих установления полицейской системы, которая грозит превратить США в государство, населенное осведомителями».

СНОВА В БОЙ! («Король в Нью-Йорке»)

Смех — одно из самых сильных
орудий против всего, что отжило.
А. И. Герцен

Учитывая приведенные выше высказывания Чаплина, никак нельзя признать случайным замысел его очередного фильма — «Король в Нью-Йорке» (1957).

Он отнюдь не был навеян одними только личными обидами, предвзятым «антиамериканизмом», как попытались расценить картину враги комедиографа с целью снизить ее общественно-политическое значение. Для чаплиновского искусства это был глубоко закономерный и органичный фильм как по форме, так и по содержанию. Он продолжал традиции Чаплиниады самим своим жанром эксцентрической комедии-памфлета, с присущими этому жанру условными реализмом, гротеском, символичностью. Своей открытой сатиричностью фильм возрождал наиболее выразительные особенности чаплиновской эпопеи.

Выбор Чаплином объекта сатиры для своего нового фильма был полностью обусловлен развитием событий в послевоенной Америке. Английский писатель Дж.-Б. Пристли писал в газете «Санди диспетч» 28 июля 1957 года: «Король в Нью-Йорке» стоит в одном ряду с фильмами «Новые времена» и «Великий диктатор». Эта картина не менее значительна и почти представляет собой третью часть трилогии. На этот раз Чаплин избрал для критики и сатиры наиболее нелепые стороны пресловутого американского образа жизни… Он превратил свой фильм в социальную сатиру и пронизал его критикой, не утратив вместе с тем поразительной способности заставлять людей смеяться».

Действительно, «героем» произведения предстали прежде всего новейшие времена американского империализма. Главному же действующему лицу фильма фактически отведена роль стороннего наблюдателя. Он носит иноземное имя Шэдов (производное от английского слова «shadow» — «тень», «призрак») и не подходящий для него титул короля. Он бежит из несуществующей страны Эстровии не то как тиран, спасающийся от народного гнева, не то как жертва злонамеренных козней министров, воспротивившихся его человеколюбивым намерениям обратить атомную энергию на мирные цели. Чаплин, хотя и не вернулся здесь к стилизованной маске (король облачен в безукоризненно сшитый современный костюм, и лишь каракулевая шапка на голове говорит о его чужеродной национальности), тем не менее создал самый условный из всех своих образов.

Королевский титул героя, пожалуй, легко мог бы быть заменен любым другим, ибо придуман всего лишь для придания сюжету большей комедийности. Уже в первых кадрах фильма у зрителя возникало двойственное отношение к образу главного персонажа. Причины бегства короля в Америку объяснены весьма противоречиво. В дальнейшем двойственное отношение к герою поддерживалось контрастным несоответствием между его общественным положением и человеческим характером, пока зритель не начинал видеть в этом «монархе» просто человека— по-детски неискушенного и не приспособленного к жизни, обаятельного своей непосредственностью и неиспорченностью ума, способного на большую любовь, привязанность, дружбу, самопожертвование. Одним словом, некое подобие «маленького человека» Чарли.

Автор по-комедийному весело расправлялся с «королевским» достоинством своего персонажа. С его человеческим достоинством драматически расправилась американская

действительность. Прологом к этой драме служила сцена снятия отпечатков пальцев у короля, искренне верящего в «свободную и добросердечную» Америку. Чтобы доподлинно узнать лицо этого оплота капитализма, герой вынужден был пройти затем через несколько кругов современного ада.

О первом круге — политическом режиме— он мог получить некоторое представление сразу же, едва ступив на американскую землю. Этот круг замкнется только в финале картины, когда против короля ополчится комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Как самый главный, этот круг обрамлял собой повествование, придавая ему завершенность.

Со вторым кругом — культурой— герой знакомился, когда отправлялся бродить по Нью-Йорку.

…Бродвей. Тысячеглазым прямоугольником устремлен вверх небоскреб. Скачет, слепит, оглушает реклама. Как пчелы в улье, снуют на улицах люди с сосредоточенными, неулыбающимися лицами. Сквозь шум, пронзительный вой сирен полицейских машин и музыку из репродукторов над вечерней сутолокой разносятся слова песенки: «Когда я думаю о миллионе долларов, у меня выступают слезы на глазах…»

Растерянный король пытается спастись от уличного хаоса в кинотеатре. Но там на эстраде неистовствует джаз. Все проходы забиты молодежью, танцующей рок-н-ролл.

С помощью билетера перепуганному королю удается все же протиснуться к своему креслу. На экране появляется реклама готовящихся к выпуску фильмов. В постели лежит женщина; в другом конце широкого экрана выходит из-за ширмы элегантный мужчина и трижды стреляет в женщину из револьвера. Женщина торжествующе кричит: «Промахнулся!» Возникают титры: «Он промахнулся! Но вы не промахнетесь и не пропустите душераздирающей драмы наших дней — «Благородный убийца». Вы полюбите его, он завоюет ваше сердце! Приведите с собой всю семью!»

Следует реклама «психологической драмы», где блондинка разговаривает мужским голосом, а ее возлюбленный— женским. Затем еще одна реклама: два ковбоя поочередно выпускают друг в друга по восьми пуль. Король и его спутник, посол Джоум, каждый раз дружно поворачивают головы то вправо, то влево по направлению звуков выстрелов. Не в силах выдержать всего этого, они бегут из кинотеатра.

Король и Джоум заходят в ресторан, где царит относительная тишина. Метрдотель проводит их к свободному столику у самой эстрады, на которой сидит за роялем пианист. Пока король изучает меню, механизированная эстрада бесшумно

поворачивается, вместо одинокого пианиста появляется целый джаз-оркестр и над самой головой ничего не подозревающего короля угрожающе нависают тарелки ударника. Взмах руки дирижера — и весь страшный грохот оркестра внезапно обрушивается на несчастного короля, который в смертельном ужасе пригибается к самому столу. Немного оправившись, он пытается затем прокричать свой заказ подошедшему официанту, но все его попытки оказываются тщетными…

Все эти сцены были поставлены Чаплином с присущей ему острой пародийностью. Но «Король в Нью-Йорке», подобно «Новым временам», не просто сатирическая комедия-буфф. Художнику по-прежнему свойственны и вызывающий, бурный комизм, и лиричность, и трагическая ирония.

В фильме выявились, однако, и некоторые новые черты в творчестве художника, и в первую очередь — в его актерской игре. Ими наиболее явственно были отмечены эпизоды, следующие после вечерней «прогулки» героя по Нью-Йорку.

…До находящегося в своих апартаментах в отеле короля доносится красивый женский голос, поющий о любви. Король на цыпочках подходит к двери, соединяющей его ванную комнату с соседней, и наклоняется, чтобы подсмотреть в замочную скважину. Неожиданно входит посол Джоум; король стремительно выпрямляется, но потом знаками подзывает его к себе. Джоум приникает к замочной скважине, через которую видит хорошенькое личико молодой женщины, сидящей в ванне. Джоум не торопится оставить свою позицию, и король в нетерпении трогает его за плечо. Они меняются местами; для удобства король пододвигает себе стул. Песня обрывается, король встает и показывает жестами, что ему ничего, кроме головы, так и не удалось рассмотреть. Неожиданно слышится шум падающей воды, — очевидно, открыли душ! Король и Джоум одновременно бросаются к замочной скважине, но возмущенный король одергивает своего забывшегося подданного. Короля опять ждет разочарование: он видит лишь обнаженную женскую руку, задергивающую занавеску. Он снова поднимается и жестом показывает Джоуму, что произошло за дверью. Звук раздвигаемой занавески вновь заставляет обоих броситься к замочной скважине.

В соседней ванной комнате молодая женщина сидит по плечи в воде. Она смотрит на дверь, сильно шлепает по воде и кричит: «Помогите!» Услыхавшие этот крик король и Джоум в недоумении переглядываются. Король нерешительно стучит в дверь. Молодая женщина, улыбаясь, смотрит в сторону двери и кричит вторично. Король берется за ручку: дверь не заперта, и он входит. Женщина прикрывается простыней: «Убирайтесь отсюда!»

Король покорно собирается уйти, но снова слышит призыв о помощи. Чтобы доказать свою джентльменскую скромность и не смущать пострадавшую, король накидывает на голову полотенце. Ощупью он приближается к ванне, но, не рассчитав, плюхается прямо в воду, задрав кверху ноги. Барахтаясь, он пытается выбраться из ванны. Ему удается усесться на край ванны, но затем он снова опрокидывается. Встав наконец на ноги, он стаскивает с головы полотенце.

Так происходит экстравагантное знакомство короля с героиней кинокартины— Энн Кей (артистка Доун Эдамс). Они договариваются о встрече в этот же вечер на светском приеме у некой миссис Кромвелл, владелицы крупной телевизионной фирмы. После того как Энн, кутаясь в простыню и забыв о «подвернутой» ноге, поспешно убегает в свою комнату, радостно возбужденный король начинает дурачиться и танцевать. Сделав несколько пируэтов, он скидывает пиджак и, не раздеваясь дальше, бросается в ванну.

В этой сцене Чаплин-актер продемонстрировал каскад отточенных поз и движений. В его игре, несмотря на преклонный возраст, сохранилась пленительная легкость; как и раньше, он смог самую эксцентрическую пантомиму провести непринужденно и естественно. Но теперь артист строил свою игру преимущественно отдельными кусками. Каждому такому комическому куску он придавал своим исполнением особое очертание, которое определялось характером задания: то это необходимость, как в выше приведенном эпизоде, подчеркнуть ребячливость, живость и непосредственность — контрастные черты образа короля; то стремление, как в последующей сцене ужина у миссис Кромвелл (где выяснились причины странного поведения Энн Кей в ванной), за внешним наивным легковерием и изумлением раскрыть внутреннее достоинство героя, возникшее у него чувство протеста и гнева. Разнообразие рисунка игры актера говорило о неустанных поисках нового мастерства. Вместе с тем оно обусловилось драматургической структурой фильма, в которой главному персонажу была отведена роль простого наблюдателя жизни современного американского общества и в которой поэтому тяжесть раскрытия его образа еще в большей степени, чем это бывало прежде, оказалась перенесенной на актерское исполнение.

Особенности построения фильма потребовали от Чаплина как режиссера немалых усилий для того, чтобы слить воедино весь актерский ансамбль, чтобы ни одна сцена, ни одна трактовка даже второстепенной роли не наложила на картину печать эклектизма. Актриса Доун Эдамс, поделившаяся с репортерами после премьеры фильма своими впечатлениями от работы с Чаплином, не без основания сравнила его с дирижером оркестра. На съемках, сказала она, Чаплин постоянно хранил в памяти всю партитуру, и каждый раз казалось, что он решает задачу по гармонии. Он следил, чтобы ни на секунду не исчезла главная музыкальная тема. Порой Чаплином овладевало желание самому сыграть ту или иную партию, чтобы дать верный тон

исполнителю. «Никогда ни один режиссер не возился со мной так, как он», — призналась Эдамс.

Неудивительно, что после «Новых времен» в каждом новом фильме Чаплина праздновал победу не только он сам, артист общепризнанного таланта, но кто-нибудь из других актеров. Причем актеров как молодых, так и старых, многоопытных. В том же «Короле в Нью-Йорке» помимо Доун Эдамс успешно выступил популярный английский театральный комик старшего поколения Оливер Джонстон, который на страницах печати заявил, что работа с Чаплином послужила ему ценным уроком, а его роль посла Джоума явилась самым большим успехом в его долголетней актерской карьере. В предыдущем фильме, «Огни рампы», Чаплин сумел занять многих старых, уже почти «вышедших в тираж» артистов (в том числе Бастера Китона), большинство которых годами сидели без работы. Но там же выдвинулась молодая английская актриса Клер Блум.

И все же главной фигурой в чаплиновском кинематографе оставался сам Чаплин-актер. В «Короле в Нью-Йорке» его высокая техника и мастерство проявились, как и прежде, не только в комических, но и в лирико-драматических сценах. Показателен в этом отношении эпизод встречи короля с его женой, также прилетевшей в Нью-Йорк. Они беседуют дружески и откровенно: их брак был делом чисто государственным, и после потери трона ничто не может служить препятствием к разводу. Супруги не были счастливы: королева в молодости была без памяти влюблена в другого, а король любил ее и страдал от того, что она из года в год вела с ним безрадостную жизнь. Весь эпизод этого объяснения очень короток, но Чаплин сумел наполнить его большим содержанием. Он прекрасно передал затаенную грусть, чистоту и ясность сердца своего героя.

Эта сцена может быть названа лирико-драматической только относительно. Сохраняя стилевое единство актерского исполнения, Чаплин очень сдержан в проявлении своих чувств и где только может прикрывает их маской шутовства, вуалирует эксцентричностью поведения.

Не менее ярко метод косвенной лирики проявился и во второй половине фильма, связанной с трагической судьбой одного американского мальчика. «Король в Нью-Йорке» в этом отношении представлял собой дальнейший шаг в развитии чаплиновского комедийного искусства, шедшего от комбинирования прямой и эксцентрической лирики в «Малыше», «Золотой лихорадке» и «Огнях большого города» ко все более органичному и цельному методу ее выражения — через «Новые времена» — в «Великом диктаторе» и «Мсье Верду».

Как уже отмечалось, раскрытие образа главного персонажа осуществлялось преимущественно актерскими средствами в чисто комических и лирико-драматических сценах. Эти сцены драматургически были тесно сплетены с основной сюжетной канвой, составлявшей злоключения короля в его хождениях по «кругам ада».

Необычная встреча с Энн Кей, которая оказалась ловким рекламным агентом телевизионной фирмы, привела его к близкому знакомству с нравами американского общества, некоторыми сторонами быта американцев.

…Король — почетный гость на «светском» вечере у миссис Кромвелл. И сама дородная хозяйка, и ее невзрачный муж, и их многочисленные гости до предела вульгарны, некультурны, заражены голым практицизмом, заменяющим им ум и чувства. Все свое внимание король уделяет красавице Энн. Он держится непринужденно, веселит собравшихся, по просьбе Энн соглашается прочесть монолог Гамлета «Быть или не быть…». Чересчур поздно узнает он, к своему ужасу и возмущению, что весь этот званый ужин тайно был включен в программу телевизионных передач для рекламирования… нового средства от пота и новой зубной пасты!

Телепередача, устроенная коварной Энн, имела бешеный успех. Жрецы доллара — американские бизнесмены— сразу же оценили выгодность использования короля для рекламирования своих товаров. Он засыпан предложениями от различных фирм, но сначала гордо от них отказывался. Лишь неумолимые волчьи законы жизни, где «лучше быть ловким мошенником, чем нищим монархом», вынудили его смириться: проекты мирного использования атомной энергии, которые привез с собой король, как и следовало ожидать, не принесли ни цента. И король скрепя сердце начал зарабатывать на своем королевском достоинстве: за пятьдесят тысяч долларов пил перед объективом телекамеры отвратительное виски под названием «Королевская корона», рекламировал гормоны… Его физиономия стала смотреть с огромных плакатов на всех улицах Нью-Йорка. Заказчики рекламы устроили с помощью короля «новый всеамериканский бум», а Энн Кей стала его любовницей.

Гротескная история достигла своего апогея, когда у короля отняли не только честь и разум, но даже его собственное лицо. Для восхваления достоинств омолаживающих гормонов ему сделали пластическую операцию — разгладили морщины под глазами, подтянули подбородок, укоротили нос и верхнюю губу. Когда король возвратился от хирурга, его даже не узнал портье отеля, Энн завизжала от испуга, а Джоум выбежал из комнаты. Взволнованного и жалкого в своем смятении короля Энн потащила в ночной ресторан в тщетной надежде отвлечь от грустных мыслей. Невнятным голосом король пожаловался ей: «Я не могу произнести ни «бе» ни «ме». Это ужасно». Два комика на эстраде ресторана разыгрывали пантомиму с расклейкой афиш и обливаниями клейстером в духе ранних комических фильмов.

Глядя на их номер, посетители ресторана заливались безудержным хохотом. Но король сохранял неподвижную маску, издавая лишь какие-то икающие звуки: врач запретил ему смеяться, чтобы не разошлись наложенные за ушами швы. Все же в конце концов он не выдержал и громко захохотал. Спохватившись, закрыл лицо руками, но поздно: швы разошлись…

Весь эффект этой сцены оказался построенным на своеобразном контрапункте: зрители смеялись не над комическим представлением, а над трагическим видом короля, боровшегося со смехом, который буквально душил его. Сцена в ночном ресторане служила примером того, с каким искусством Чаплин обогащал и обновлял свои трюки. Подобными трюками, как новыми, так и старыми, был наполнен весь фильм. Чаплин остался в нем верен своей традиционной манере.

Если знакомство героя с очаровательной молодой женщиной привело его к потере «королевской» чести, разума, лица, то, казалось бы, совсем уже безобидная встреча с десятилетним ребенком обретет еще более роковые последствия— у него попытаются отнять душу и человеческое достоинство.

В самом начале «деловой карьеры» короля его пригласили посетить школу, составлявшую национальную гордость, — в ней образование строится на «прогрессивных принципах». Директор школы объяснил королю, что здесь стремятся развить индивидуальность каждого ребенка, дать ему полную свободу во всех делах, в проявлениях своих чувств, желаний, способностей. Непосредственное ознакомление короля со школой ввело его в еще один «адский круг» — воспитание молодежи, с которым он имел уже возможность соприкоснуться при посещении кинотеатра.

…Просторный вестибюль школы. Из-за перегородки мальчики обстреливают короля горохом. В классе рисования к королю подходит маленький мальчик, который держит в руках какой-то рисунок. Король берет у него лист бумаги и смотрит на рисунок. Улыбка сбегает с лица короля, от изумления он лишается речи: судя по всему, юный джентльмен изобразил нечто чрезвычайно непристойное. Директор выхватывает рисунок, комкает и, оттолкнув мальчика, приносит королю извинения. Меткое новое попадание горохом в голову короля вызывает дружный смех милых озорников, пробравшихся из вестибюля в класс. Король останавливается около скульптуры обнаженного мужчины. Пока молодой скульптор пришлепывает к своему творению фиговый листок, директор с гордым видом продолжает свои объяснения: «Искренность, откровенность,

незаторможенность — вот что мы поощряем!» Спрятавшись за стендом, мальчишки продолжают обстрел короля и директора горохом. Король подходит к маленькому кондитеру, который делает пирожное, напевая мотив песенки «О весна, пора любви…». Поковыряв в носу, кондитер тем же пальцем делает ямку в пирожном, чтобы положить туда вишню. Оторопевший король отказывается от пробы готового пирожного, вынутого из духовки.

Директор представляет королю худенького и необыкновенно серьезного мальчика Руперта (его роль исполнил сын Чаплина — Майкл). Как выясняется из разговора между ними и из последующих кадров, родители мальчика в недавнем прошлом были коммунистами и теперь подвергаются за это жестоким преследованиям. Очевидно, именно семья послужила истоком резких обвинительных высказываний ребенка в адрес «американского образа жизни», высказываний, впрочем, бесспорных и распространенных, отнюдь не служащих достоянием одних коммунистов, — под ними подпишется любой честный и здравомыслящий американец. Что касается путаных анархических и индивидуалистических формулировок Руперта, то они были очень характерны для широких кругов американской интеллигенции. Когда мальчик своими огромными, но ничего и никого не видящими глазами не отрываясь смотрит на короля и как одержимый несется по волнам недоступных его разуму политических рассуждений, каждому становится ясно, что он лишь механически повторяет чужие мысли и слова, подобно школьнику, затвердившему свой урок по нескольким, порой противоречивым книгам.

Разговор короля с анархически настроенным «вундеркиндом» четок и ясен в одной своей части и неопределенен, даже двусмыслен — в другой. Со стороны кинокритики он вызвал повсюду множество суждений, справедливых и неверных, и еще больше — недоумения. Характерна в этом отношении статья, помещенная осенью 1957 года в английском журнале «Сайт энд саунд». Автор этой статьи, в частности, вопрошал: «Следует ли считать высказанные в разговоре взгляды изложением собственной точки зрения Чаплина? Кого надо воспринимать в качестве авторского рупора — несчастного ребенка или предприимчивого изгнанника? И не служит ли эта неопределенность объяснением причин некоторых неожиданных неточностей в самом замысле фильма?»

Ошибочность такого рода постановки вопроса очевидна. Она вытекает из распространенного стремления отождествлять

Чаплина с создаваемым им на экране образом. Между тем художник никогда не персонифицировал себя в своих героях, если не считать духовной близости ему образа Кальверо из «Огней рампы». Как Чарли, так и Верду, и король Шэдов — образы комические, гротескно заостренные, и Чаплин, критикуя, смеется вместе с ними над окружающей действительностью и одновременно — хотя в разной степени— над ними самими.

Конечно, сам Чаплин все же разделял многие, — во всяком случае, критические— суждения, слетавшие с уст Руперта. Но далеко не все, иначе сцена в целом не производила бы двойственного впечатления, а образ мальчика с самого начала вызывал бы чувство симпатии. Между тем своим доктринерством, столь не вяжущимся с его детской наивностью, он сперва не располагал к себе, и король не без оснований дал ему прозвище Крысенок. В дальнейшем отношение к Руперту героя и вместе с ним зрителей в корне изменилось — ребенок явился одной из многочисленных жертв чудовищной политической провокации. Следом за ним на краю пропасти очутился и сам король. Без учета всего последующего развития событий нельзя правильно понять политические воззрения самого художника, выразившиеся в этом фильме.

…Вскоре после посещения «прогрессивной» школы король случайно вновь встречает Руперта на занесенной снегом улице, голодного и дрожащего от холода. Добросердечный король, хотя и обзывает мальчика «несносным отродьем», все же ведет его в отель, где наливает теплую ванну, дает свою пижаму и халат, кормит обедом. Попутно он выясняет, что Руперт убежал из школы: его собрались допрашивать об арестованных родителях, которые «отстаивали свои права, дарованные конституцией, как это сделал бы любой американец, у которого кипит кровь в жилах».

Присутствовавший при этом разговоре Джоум приходит в ужас. Зараженный всеобщим страхом перед Федеральным бюро расследований, он принимается искать по комнате спрятанные диктофоны и советует королю немедленно избавиться от опасного гостя. Но приводимые им доводы оказываются тщетными: если родители мальчика коммунисты, то это еще не означает, что он, король, должен выкинуть его на улицу в мокрой одежде, чтобы дать ему замерзнуть.

Отправившись по неотложным делам, король и Джоум по пути заезжают в магазин и покупают для мальчика новую одежду. Между тем Руперт, оставшись один, «принимает» в апартаментах короля прибывших из Вашингтона троих членов атомной комиссии. Выдав себя за королевского племянника, Руперт в

свойственной ему манере выпаливает важным и надутым чиновникам свои взгляды. Особенно нападает он на различные комиссии, которые «копаются в мозгах людей, контролируют их мысли, подвергают бойкоту, лишают работы». Возвратившийся король прерывает его разглагольствования и приносит извинения пораженным посетителям.

После безрезультатного визита вашингтонских чиновников, отказавшихся принять проекты мирного использования атомной энергии, король и Руперт смотрят телевизионную передачу о заседании комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. На экране телевизора появляется мужественное, открытое лицо мужчины средних лет. Это школьный учитель Мэкеби, отец Руперта. От него требуют дать сведения об известных ему членах Коммунистической партии США. Мэкеби отказывается быть доносчиком, и комиссия предъявляет ему обвинение в неуважении к власти. Двое полицейских выводят его из зала суда, но он оборачивается и с гневом кричит: «А я обвиняю эту комиссию в разжигании «холодной» гражданской войны, ненависти и…» Дальнейшие слова ему не удается договорить.

Всю передачу Руперт слушает с напряженным, окаменевшим лицом, лишь в широко раскрытых глазах читается страдание. После окончания передачи он горько рыдает. Король с сочувствием смотрит на него, утешает. Неожиданно приезжает судебный исполнитель и увозит с собой мальчика. Король с грустным выражением лица прячет в карман платок, который он давал Руперту, чтобы вытереть слезы…

По телевизору передают последние известия. Диктор сообщает, что в связи с арестом мальчишки Руперта Мэкеби раскрыта самая грандиозная международная организация атомных шпионов, о которой когда-либо приходилось слышать. С этой организацией тесно связан некий свергнутый с трона монарх, состоящий на жалованье у коммунистов. Агенты тайной полиции идут по следу иностранных заговорщиков, и рано или поздно они предстанут перед лицом правосудия.

Потрясенный король выключает передачу, а Джоум трясущейся рукой тянется к чайнику, но не в состоянии налить себе чаю. Король упрекает его в истеричности и пытается сам налить ему чаю, но с равным успехом. Стук в дверь заставляет Джоума вскочить на ноги, а король рассыпает сахар. Дверь открывается, входит официант, ставит на стол горячую воду, уходит, и только тогда заикающийся от страха Джоум с опозданием выговаривает наконец: «Войдите!»

Король и Джоум решают обратиться к помощи адвоката. При выходе из номера король принимает за шпиона безобидного любителя автографов и бегает от него по отелю, постоянно сталкиваясь с ним то в коридоре, то в вестибюле, то в выходных вращающихся дверях.

Старания адвоката оградить короля от судебного разбирательства терпят неудачу, и тот должен предстать перед комиссией по расследованию антиамериканской деятельности. Отправившись в комиссию, король нечаянно засовывает в лифте указательный палец правой руки в брандспойт. Пытаясь высвободить руку, он стаскивает весь свернутый кругами пожарный шланг со стены и безнадежно запутывается в нем. Вмешательство лифтера, одного из пассажиров и адвоката только ухудшает дело. Опоздание на заседание комиссии чревато

печальными последствиями, и король, отчаявшись в своих попытках освободиться от брандспойта, бежит вместе с ним, волоча за собой длинный конец шланга.

Появление короля в зале заседаний вызывает хохот публики. Тем не менее он готов давать показания и, присягая говорить «правду, всю правду и только правду», поднимает вверх вместе с рукой брандспойт. Его фигура напоминает статую Свободы, что стоит в порту Нью-Йорка. Между тем пожарная охрана, увидев в вестибюле волочащийся по полу конец шланга, поднимает тревогу, соединяет его с другим шлангом и пускает воду. Брандспойт неожиданно срывается с пальца короля, и из шланга вырывается мощная струя воды. Она с силой бьет по спесивым членам комиссии, важным секретарям, разодетым зрителям, преследует по пятам убегающих, разгоняет и смывает всех, как мусор…

Так Чаплин перевел драматическую ситуацию в фарс, вскрывая истинный смысл происходившего.

Дальше события быстро шли к развязке. Хотя с короля и было снято нелепое обвинение в коммунизме, но он, пройдя через все «круги ада», желал теперь только одного — навсегда покинуть Америку. Перед отъездом к нему пришла Энн Кей, которая попыталась поколебать его в принятом решении. «Не судите нас по тому, что происходит сейчас, — сказала она. — Это просто переходное время. Очень скоро все это кончится». Однако король все же предпочел переждать «переходное время» в Европе.

По дороге на аэродром он заехал в школу, где учился Руперт. У несчастного мальчика обманным путем выведали все интересующие полицию сведения. Сам не желая того, он оказался доносчиком. Директор школы посчитал его «героем и патриотом». Но Руперт, поняв, что он сделал, охвачен ужасом. Его вера в людей осквернена, душа истоптана полицейскими каблуками. Король обнял плачущего ребенка и, расставаясь, с присущим ему оптимизмом произнес: «Будем надеяться, эти трудности скоро кончатся… Не надо так горевать!»

Паломничество призрачного короля в страну призрачной свободы и счастья надолго оставляло в памяти зрителей сатирически заостренную, но реалистическую картину «американского образа жизни». Чаплин и фильмом «Король в Нью-Йорке» доказал, что он находится в первых рядах мировой прогрессивной кинематографии.

В интервью корреспонденту английской газеты «Обзервер» после премьеры картины Чаплин заявил: «Король в Нью-Йорке» — это самый бунтарский мой фильм. Я отказываюсь быть частью этой умирающей цивилизации!»

Авторское бунтарство было неразрывно связано с боевой публицистичностью фильма (не оттесняющей, однако, на второй план образную систему). Война, атомная бомба, политические, социальные и гражданские права человека часто фигурировали в разговорах главных героев. А в основу истории малолетней жертвы «охотников за ведьмами» Руперта легли события, связанные с беспрецедентными действиями американских властей по отношению к детям Юлиуса и Этель Розенбер-гов (казненных по вздорному и провокационному обвинению в атомном шпионаже). Наконец, через всю кинокартину проходил сатирический парадокс, который был построен на том, что даже король, со всеми его предрассудками и привычками, оказывался для Америки чересчур «левым» и гуманным человеком.

Герой Чаплина «отказывался быть частью этой умирающей цивилизации»; его бегство из Америки знаменовало провал надежд, но не поражение духа. Для «короля» этого, конечно, вполне достаточно. Однако для самого Чаплина простой отказ — это обидно мало. Обличая реакционную Америку, он не противопоставил ей другую Америку— борющуюся. Идя в бой против первой, он не вступил в союз со второй.

Вспоминая индивидуалистические «идеалы», которые проповедовал в «Короле в Нью-Йорке» с чужого голоса Руперт, не следует, конечно, забывать, что они уже были достаточно убедительно развенчаны самим Чаплином в фильме «Мсье Верду». Да и в сатирическом изображении «прогрессивной» школы, где поощрялись «незаторможенность и полная свобода», содержалась недвусмысленная отповедь анархическим разглагольствованиям мальчика. И в облике его из заключительных кадров не осталось уже ни тени хорохорящегося петушка: морально раздавленный, он искал покровительства, нуждался в защите и руководстве.

Политические взгляды, симпатии и антипатии Чаплина раскрылись в «Короле в Нью-Йорке» с достаточной полнотой. И как бы ни сказывалась в его произведении некоторая непоследовательность и противоречивость, Чаплин вновь дал ясный и категоричный ответ на знаменитый горьковский вопрос: «С кем вы, мастера культуры?» Талантливейший художник кино, певец Человека, борец за мир, гневный обличитель капитализма, реакции и милитаризма, Чарльз Спенсер Чаплин неразрывными узами был связан со всем прогрессивным человечеством. Простые люди всего мира высоко ценили его жизненный и творческий подвиг, отвечали на его любовь всеобщим признанием и не менее глубокой любовью.

«Не рекламная шумиха, а радость за подлинное искусство,

которое не продается, — у одних, страх перед силой разящего смеха — у других заставили западную печать посвящать этому фильму целые страницы», — сообщал корреспондент газеты «Правда» из Парижа 24 сентября 1957 года. Французская пресса уделила «Королю в Нью-Йорке» столько же внимания, сколько двадцать лет назад уделяла «Новым временам». Английская печать назвала это произведение «гениальным» («Дейли геральд»), «одним из самых великих фильмов Чаплина» («Ньюс кроникл»), «великолепной, разящей насмерть сатирой» («Дейли миррор»). Итальянская коммунистическая газета «Унита» писала о нем, что это «актуальный, самый современный фильм… большое произведение большого мастера».

Чаплиновский фильм имел огромный общественный резонанс, несмотря на старания реакционных кругов Соединенных Штатов и западноевропейских стран максимально ограничить его демонстрацию. «Король в Нью-Йорке» совершенно не получил доступа на экраны США. Более того, многим западноевропейским прокатным фирмам был предъявлен из-за океана ультиматум: или они отвергнут картину, или для них закроется американский рынок. В результате такого нажима в ряде стран, в том числе в Англии, прокатом фильма согласились заняться маленькие независимые компании, обладавшие весьма скромными возможностями.

Тем не менее сокращение числа кинотеатров, в которых показывался «Король в Нью-Йорке», не смогло все же предотвратить его успех у публики. Тогда реакционная американская и проамериканская печать Западной Европы обрушилась на чаплиновскую картину, стремясь любыми средствами ее опорочить.

Выпады против фильма проводились преимущественно в двух направлениях. Прежде всего художник обвинялся в тенденциозности и в разжигании ненависти к Америке. Решительно отвергая подобные утверждения, Чаплин заявил на пресс-конференции в Лондоне: «Я нападаю в своей картине не на Соединенные Штаты, а только на ничтожное меньшинство, которое творит зло… Я не думаю, что нездоровая атмосфера, созданная «охотниками за ведьмами», глубоко и окончательно отравила Америку. Мой фильм ни в какой степени не может причинить даже малейшего вреда Америке. Напротив, он может сослужить ей хорошую службу».

Спустя несколько дней, уже на пресс-конференции в Париже, Чаплин заметил, что, как бы «Король в Нью-Йорке» ни критиковал Америку, каждый порядочный американец выступит в его защиту. «Я наблюдал в Англии, — добавил он, — как многие

американские моряки и солдаты, смотря фильм, смеялись громче всех».

Другая часть реакционной прессы пыталась дискредитировать фильм с художественной стороны, выискивая в нем доказательства «утери» Чаплином мастерства. Французский журнал «Си-нема», опубликовавший в ноябре 1957 года развернутую рецензию на «Короля в Нью-Йорке», счел необходимым дать косвенную отповедь подобным рассуждениям, которые были продиктованы лишь неблаговидным желанием выслужиться перед хозяевами.

Журнал «Синема» подчеркнул, в частности, что в этой картине Чаплин проявил «ту же поразительную физическую подвижность, почти акробатику, которая столь привлекательна в человеке шестидесяти с лишним лет. Удивительно разнообразна мимика, безупречно точны движения актера… Его трюки более сдержанны, чем прежде, но по-прежнему эффектны… Развитие действия в фильме закономерное, ставит наиболее сильные акценты в финале, согласно драматургическим законам…». Журнал считал, что Чаплин все еще являл собой «лучший облик актера в кино». И если все же некоторые западные критики советовали мастеру «оглянуться в гневе» назад (английская газета «Обзервер»), заявляли даже, что «Чаплин больше не существует» (журнал «Сайт энд саунд», со ссылкой на слова «чрезвычайно влиятельной американской обозревательницы»), то в действительности их нападки на художника были продиктованы не тем, что произносилось ими вслух, а тем, о чем они старательно умалчивали. А именно — истинной ролью чаплиновского творчества в культуре нашего века.

Глава XI. ФИНАЛ

ГЛАВА XI

ФИНАЛ

ДАНЬ НОСТАЛЬГИИ

Надо признать за художником право пользоваться всеми средствами, которые ему нужны, чтобы овладеть действительностью.
Бертольт Брехт

После фильма «Король в Нью-Йорке» Чаплин на протяжении шести лет писал мемуары. Его объемистая книга «Моя биография» вышла в 1964 году и сразу же начала переводиться на различные языки. Она имела большой читательский спрос, и одно издание следовало за другим.

Чаплин вспоминал в автобиографии о целой плеяде деятелей культуры, ученых, политиков, имена которых известны во всем мире. Почти никого из них уже не было в живых — он пережил большинство своих знаменитых современников.

Но не только поэтому его книга оказалась невеселой, хотя в ней немало смешного. Она рассказала о поразительном, небывалом артистическом успехе, однако описания нищего детства по силе и выразительности напоминали страницы Чарльза Диккенса.

— Я должен признаться в ностальгии, — сказал Чаплин в одном интервью вскоре после выхода своей книги. — Не знаю почему… Я, видимо, склонен к ностальгии. Так вдруг почувствуешь за углом какой-то аромат… Я не хотел бы вновь пройти через те же страдания, несчастья, но я не хотел бы и прожить иначе. Ностальгия… Как хорошо было бы снова прийти в первый раз в школу в Хэнуэлле, услышать запах маргарина или масла, не помню чего, — скорее всего, маргарина и опилок. Одна мысль об этом вызывает слезы.

Слава принесла Чаплину деньги, собственную студию, а главное, — относительную независимость (до поры до времени). Тем не менее в подробном воссоздании им даже годов своего наивысшего триумфа явственно ощущается, в каком духовном одиночестве прожил великий художник почти все сорок лет своего пребывания в Соединенных Штатах. А рассказ о последних из них пронизан уже горечью и болью.

«Что поразительно в его книге, — справедливо заметил французский кинорежиссер Франсуа Трюффо, — так это чувство одиночества, на которое он оказался обреченным, как только стал знаменитостью».

Книга Чаплина — это биография жизни, но не биография творчества. В ней много упоминаний о великосветских раутах, встречах с именитыми людьми, гала-премьерах фильмов… И мало размышлений об искусстве, о собственном творчестве — всего того, чему он часто посвящал прежде свои статьи и интервью.

Все же здесь возможно не только найти эскизы воззрений Чаплина на искусство, которые нет-нет, да и возникают в толще собственно биографического материала, но и подметить в нем самом эмоциональные мотивы, человеческие черты, которые позже станут характерными для творческой личности мастера.

…Вот заболевший маленький Чарли наблюдает, как его мать иллюстрирует своей профессиональной игрой какой-то читаемый ею вслух евангельский рассказ. Мальчик плачет, и хотя было сумрачно и неуютно в убогой комнатушке, но его душа пылает «тем светом доброты, который подарил литературе и театру самые великие и плодотворные темы: любовь, милосердие и человечность».

Приведенные слова из автобиографии говорят об очень важном. Разве не эти именно темы проходили позже чуть ли не через все фильмы Чаплина? Драматичность рассказа, окружающая обстановка сыграли, наверное, свою роль одного из первых импульсов к возникновению в будущем гуманистической темы чаплиновского искусства.

Или другой пример. Чаплин вспоминал в автобиографии эпизод тоже из детства, когда по их улице гнали на бойню овец. Одна овца вырвалась из стада и начала метаться, спасаясь от людей. Свидетели этой сцены смеялись. Среди них был и Чарли, но, когда овцу поймали и он понял, что ее ожидает, мальчик разрыдался. «Иногда я думаю, — писал Чаплин, — может быть, этот эпизод в какой-то степени предопределил характер моих будущих фильмов, соединявших трагическое с комичным».

Так это или нет, но сцена со стадом овец, гонимых на бойню, открывала картину «Новые времена». Правда, эта «цитата» из жизни была нужна всего лишь в качестве метафоры: следом за ней шла сцена с толпами людей, гонимых нуждой на изнурительный труд. Но в том-то и сила искусства, что оно преобразует факты жизни в обобщенные и типичные образы новой, созданной художником действительности.

«Мой персонаж был непохож на образы других комиков и непривычен и для американцев и для меня самого. Но стоило мне надеть «его» костюм, и я чувствовал, что это настоящий, живой человек. Он внушал мне самые неожиданные идеи, которые приходили мне в голову, только когда я был в костюме и гриме

бродяги».

Конечно, не один «его» костюм (то есть не одна лишь внешняя маска) порождал идеи его произведений. И это свидетельствовал сам Чаплин. В другом месте автобиографии он отмечал: «Меня часто спрашивали, как возникал замысел того или иного фильма. Я и сейчас не могу исчерпывающе ответить на этот вопрос. С годами я понял, что идеи приходят, когда их страстно ищешь, когда сознание превращается в чувствительный аппарат, готовый зафиксировать любой толчок, пробуждающий фантазию, — тогда и музыка и закат могут подсказать какую-то идею».

Чуть обстоятельнее писал Чаплин об искусстве игры актера, которое «определяется его раскованностью, полным освобождением. Этот основной принцип приложим ко всему искусству, но актер особенно должен уметь владеть собой, внутренне себя сдерживать… Внешне актер может быть очень взволнован, но мастер внутри актера полностью владеет собой, и добиться этого можно лишь путем полного освобождения».

Каждая школа актерской игры, продолжал он далее, имеет свои достоинства. «Станиславский, например, стремился к «внутренней правде», что, как я понимаю, означает — «быть им», вместо того чтобы «играть его». А это требует проникновения в образ: актер должен побывать в шкуре льва или орла, должен обладать способностью почувствовать душу образа и точно знать, как он должен реагировать на любое конкретное обстоятельство. Научить этому нельзя».

Против всего сказанного нечего возразить, кроме последнего утверждения. Научить можно всему, нельзя научить только таланту — с ним человек рождается.

Чаплин преклонялся перед талантом балерины Анны Павловой. «Для меня она олицетворяла трагедию совершенства в искусстве». Но почему совершенство в искусстве, то есть прекрасное, Чаплину представлялось трагичным? Косвенно ответ на этот вопрос содержался в контексте книги: окружавший Чаплина мир отличался обилием пустой мишуры, пошлости, лицемерия, несправедливостей, страданий, беспрестанных унижений человеческого достоинства. В Голливуде господствовали магнаты капитала, бизнесмены и их ставленники, а на экране — супермены.

«Супербоевики, — замечал Чаплин, — почти не требуют от актеров и от режиссеров ни воображения, ни таланта. Тут нужны лишь десять миллионов долларов, многочисленные толпы статистов, костюмы, сложные установки и декорации. Утверждая могущество клея и холста, ничего не стоит пустить по течению

Нила томную Клеопатру, загнать в Красное море двадцать тысяч статистов и обрушить трубным звуком стены Иерихона, — все это сведется лишь к умению строителей и декораторов… Главной темой этих зрелищ является сверхчеловек. Герой прыгает, стреляет, дерется и любит несравненно лучше всех. И это относится ко всем его качествам, кроме одного: способности мыслить».

Да, талант — редкость. И не только: он также часто антагонист господствующих норм. (Не случайно Голливуд, увековечивающий имена выдающихся кинодеятелей бронзовыми буквами на специально отведенном для этого тротуаре, не причислил самого великого из них к тем, кто достоин «променада славы».) Поэтому появление таланта в искусстве и представлялось Чаплину трагичным. Печатью трагедии были отмечены в большинстве и его собственные комедии.

К числу немногих исключений относился самый последний чаплиновский фильм, «Графиня из Гонконга» (1967), снятый на крупнейшей английской студии «Пайнвуд». Создание этого фильма частично объяснялось все той же появившейся у комедиографа склонностью к ностальгии.

Дело в том, что семидесятивосьмилетний Чаплин вознамерился реанимировать свой, сценарий еще конца 30-х годов, написанный специально для Полетт Годдар. Начавшаяся мировая война заставила его отказаться от этого замысла и сделать «Великого диктатора». А потом у Годдар сложилась своя артистическая и семейная судьба.

Сюжет «Графини из Гонконга» был крайне несложен. Все начиналось в нем плавно и планово. Плавно покачивался на рейде экзотического порта Гонконг роскошный океанский лайнер, на борту которого совершал путешествие мультимиллионер в ожидании назначения на высокий дипломатический пост. И строго по плану текли размеренные дни этого круиза, легкого для мистера Огдена Мирса — человека абсолютно уверенного в себе и в своем завтрашнем дне.

Затем появилось легкое волнение на поверхности благополучного плавания. Мистер Огден обнаружил в своей каюте едва знакомую молодую женщину, с которой накануне отплытия из Гонконга случайно поужинал в ресторане и о которой всего только и знал, что она дочь разорившихся русских аристократов — эмигрантов и зарабатывала жалкие гроши за танцы с моряками в дансингах. Мистер Огден не замедлил бы выставить за дверь каюты эту нищую графиню Наташу, пожелавшую таким необычным способом добраться до Америки, если бы под угрозой не оказалась его репутация. И он вынужден

всеми правдами и неправдами скрывать в своем шикарном люксе титулованную беглянку. Каждый стук в дверь вызывал в кают невероятную суматоху, а стучали, как назло, чуть ли не поминутно. Чтобы ее не увидели посторонние, Наташа, часто сталкиваясь по пути с Огденом, сломя голову неслась к шкафу или в ванную. Путешествие, которое началось так спокойно и безмятежно, приобретало все более волнующий характер. Надо провести бесчисленный обслуживающий персонал, любопытных пассажиров, репортеров, прибывшую законную жену и мировую общественность. Но еще до того, как все хлопоты с укрывательствами и переодеваниями, казалось, остались уже позади, мистер Огден обнаружил, что влюбился в графиню Наташу и готов жениться на ней, чего бы это ему ни стоило — высокой должности или развода. Блистательная по красоте Золушка получила своего богатого и великодушного принца. Они оставили корабль на ослепительных Гаваях, и теперь их счастливая жизнь потечет плавно и планово. На том и заканчивалась эта слегка забавная, максимально облегченная от каких-либо истинных проблем история, исполненная Чаплином скорее в духе чуждых ему прежде салонно-водевильных, развлекательных комедий, нежели в стиле собственных эксцентриад. Ни о какой тревожной неизвестности, об «открытых концах» многих короткометражек, «Пилигрима», «Цирка», «Огней большого города», «Новых времен» здесь не могло быть и речи. Стереотипный для Голливуда happy end только и должен был венчать сделанную в русле его традиций комедию. Ничто другое в этом сказочном фильме также не напоминало того искусства смешить и увлекать публику, которое отличало чаплиновские картины, если не считать нескольких промелькнувших гэгов или узнаваемых порой жестов.

Как некогда в «Парижанке», созданной для Эдны Первиенс, в «Графине из Гонконга» сам Чаплин не играл и появлялся тоже лишь в кратком эпизоде (роль старого стюарда, страдавшего морской болезнью). Но «Парижанка» была с художественной и идейной точек зрения картиной принципиально новаторской, в то время как «Графиня…» принципиально таковой не являлась.

— Конечно, в молодости рискуешь, экспериментируешь, а в дальнейшем хочешь действовать наверняка, — заявил Чаплин корреспонденту газеты «Таймс» еще в процессе съемок «Графини…».

Своим интервью «Таймс» Чаплин приоткрыл завесу над одной из истинных причин своего ностальгического выбора (отнюдь не беря этого эпитета в кавычки — ностальгия сама по себе, как говорилось, несомненно, послужила причиной). Но существовал

еще один, и весьма существенный, побудительный мотив, заставивший киномастера на склоне лет создать произведение, чуждое во многом Чаплиниаде: впервые он перестал быть собственным продюсером полнометражных фильмов— финансирование «Графини…» осуществлялось могущественной голливудской компанией «Юниверсл». А тут уж не до своеволия и экспериментаторства— особенно непозволительного для бунтаря Чаплина. Под развлекательный сценарий компания с готовностью отвалила полдесятка миллионов долларов человеку, бывшему в США еще совсем недавно персоной нон грата. Но ни эти миллионы, ни впервые использованная Чаплином цветная пленка не смогли восполнить утерянных в результате вынужденной уступки прежних позиций. Не это ли истинная трагедия художника в капиталистическом обществе!

Невольно вспоминаются гордые слова Чаплина, сказанные им в 1961 году:

— В искусстве я никогда не шел на компромисс. Я всегда говорил именно то, именно так и именно столько, как хотел, как задумывал. В искусстве нельзя высказываться не до конца. И то, что у меня были деньги, позволило мне это осуществить. Я считаю деньги своего рода формой защиты от нашего мира, защитой в нем моей самостоятельности, независимости. Вот потому, что я не шел на компромиссы в искусстве, оно и могло нравиться людям.

Заметим попутно, что в это же время Чаплин продолжал, как и прежде, публично высказывать свои политические взгляды. Так, в связи с полетом первого человека в космос он прислал следующее приветствие советским людям: «Поздравляю. Это великолепное и вдохновляющее достижение должно привести к обновлению отношений между народами, к прогрессу человеческого разума. Это достижение должно покончить с темными временами войн и насилия, устаревшими для современного мира! Пусть наука движется вперед в интересах прогресса человечества. И пусть она никогда не служит целям разрушения. Всегда с вами в борьбе за мир во всем мире. Чарльз Чаплин».

Итак, Чаплин в «Графине из Гонконга» разминулся не только со своим персонажем Чарли и его позднейшими модификациями, но и с самим собой. Что особенно огорчительно.

Первый короткометражный фильм 1914 года, «Зарабатывая на жизнь», был чужд Чаплиниаде из-за того, что его герой, авантюрист Джонни, являлся прямым антиподом Чарли (вина в том была сценариста и режиссера Генри Лермана). В нескольких других короткометражных фарсах Чарли представал

джентльменом из «верхов» общества, но его облик бывал пронизан чаплиновским артистизмом, чем уже оправдывал свое существование. В «Парижанке» не было актера Чаплина, но фильм был задуман и создан режиссером и продюсером Чаплином — не случайно он оказался пропитанным духом сатиры, неприятия окружающего мира. Ни здесь, ни в других случаях никто, кроме врагов Чаплина, не ставил под сомнение его право использовать любые средства для художественного освоения действительности.

Неизвестно, в какой степени был в угоду «Юниверсл» переработан старый сценарий «Графини из Гонконга» (известно только, что он был-таки переделан), но этот фильм весьма далек от высоких целей. Более того, режиссер Чаплин не смог в нем (как в «Парижанке») и «умереть в актере». Вот что свидетельствовал он сам в интервью по этому поводу:

— Фильм «Графиня из Гонконга» был для меня настоящей авантюрой, потому что до того мне не доводилось руководить «звездами» экрана. Я сам себе был «звездой» и мог располагать собой по своему усмотрению. Однако я заметил, что очень старался понравиться Марлону Брандо и Софии Лорен… Мне кажется, ни Брандо, ни София не оценили полностью этого сценария.

Подобное признание свидетельствовало не только о правдолюбии Чаплина, но и об определенном мужестве, поскольку он многократно повторял, что самому ему фильм нравился. А не взглянуть правде в глаза Чаплин все же не мог. Тем более что ее увидели еще во время съемок картины его старые друзья и коллеги. Так, «звезда» немого кино Глория Свенсон, посетившая Чаплина на студии «Пайнвуд», по ее собственным словам, «поймала себя на мысли: как робко и скованно ведут себя на съемочной площадке опытные, превосходные актеры София Лорен и Марлон Брандо — исполнители главных ролей в «Графине из Гонконга». Перед этим Чаплин дважды проиграл до мельчайших подробностей каждому из них «партитуру» эпизода. Он был неутомим в стремлении заставить их все делать по-своему. А это, мне думается, одна из серьезнейших причин холодного приема зрителями «Графини из Гонконга». Я так пространно говорю об этом, чтобы подчеркнуть: не всегда художник, даже громадного, чаплинов-ского дарования, способен раскрыть людям все грани таланта своих коллег».

Умный и деликатный Марлон Брандо, отдавая полный пиетет великому мастеру, позволил себе только однажды двусмысленную тираду: «Какая жалость, что Чаплин не может сам сыграть все роли в фильме!» А София Лорен, неизмеримо более щедрая на комплименты Чаплину, сказала все же корреспонденту

журнала «Ньюсуик»: «Ему не нужен этот фильм. Ему не нужно рисковать всей своей репутацией».

Несомненно, Чаплину не нужен был такой фильм. Но всей своей репутацией, он, конечно, не рисковал — за его спиной возвышалась не превзойденная никем громада Чаплиниады. Она выдержала даже тяжесть запоздавших (случайно ли?) почестей, которые после выхода «Графини из Гонконга» вдруг посыпались из разных стран. Сначала Франция даровала Чаплину за выдающиеся заслуги в мировой кинематографии звание Командора ордена Почетного легиона. Затем Голливуд наградил почетным «Оскаром», для получения которого Чаплин, несмотря на зарок никогда не ступать на американскую землю, все же специально летал в США (до того этой премией был отмечен лишь фильм «Цирк» — в 1928 году). Королева Англии даровала ему звание Командора ордена Британской империи. В Канаде вышел фильм «Самый смешной человек на свете», представлявший собой в основном монтаж отрывков из прежних лент. Наконец, уже за несколько месяцев до смерти Чаплина, 25 декабря 1977 года, голливудским кинематографистам после четырехлетней борьбы разрешили выпустить на экраны интересный фильм о его жизни и творчестве — «Джентльмен-бродяга».

Сам Чаплин посвятил свои последние годы работе над вариантами новых сценариев в различной степени их готовности (общее количество их достигало чуть ли не двух десятков), составлению альбома «Моя жизнь в фильмах», вышедшего в свет в 1974 году, а также озвучиванию полнометражных немых фильмов.

Вскоре после кончины восьмидесятивосьмилетнего артиста произошли два события, имевшие к нему самое прямое отношение. Одно — отвратительное по своей сути и позорное для общества, в котором он жил; другое — радостно-познавательное для миллионов почитателей его искусства.

Начнем с первого. В Англию из США попало обширное досье на 1900 листах, которое вело на Чаплина Федеральное бюро расследований. Из обнародованной в Англии в 1985 году части материалов стало известно, что с 1922 года ФБР непрестанно осуществляло слежку за Чаплином (как и за Эрнестом Хемингуэем, Альбертом Эйнштейном, Полом Робсоном). Обвинениям в «подрывной коммунистической деятельности» положил начало донос по поводу его неодобрительного отзыва о царящей в кино цензуре, сделанного на приеме в Голливуде в честь одного из руководителей Коммунистической партии США — Уильяма Фостера. Затем последовало донесение об анонимном

взносе Чаплином одной тысячи долларов в фонд американской компартии. На протяжении последующих тридцати лет ФБР периодически обращалось к растущему фолианту с донесениями о денежных пожертвованиях артиста левым силам. Увенчивался этот том доносом агента Хедды Хоппер о передаче Чаплином Коммунистической партии США 25 тысяч долларов.

Особо выделялись документы о его политических высказываниях и связях как во время второй мировой войны, так и в мирное время. Артисту ставились в вину не только «симпатии к красным» в публичных выступлениях, но даже прием в 1943 году советского кинорежиссера Михаила Калатозова и в 1946 году — писателя Константина Симонова, посещение советского корабля в гавани и сделанное там замечание об американских таможенниках как о «людях из гестапо».

ФБР ставило в вину Чарльзу Чаплину даже то, что он посмотрел советский фильм «Депутат Балтики» и посетил концерт Д. Шостаковича! Копание в его личной жизни доходило до тайных обысков в гостиничных номерах.

Но ФБР не ограничивалось всем этим — оно организовывало кампании травли великого комедиографа, распускало заведомо клеветнические слухи, призванные его порочить. ФБР было непосредственно причастно также к попытке не допустить возвращения Чаплина в США после его отъезда в Англию в 1952 году. Как будто, если бы он сам захотел все же вернуться, они могли это предотвратить! Не случайно в одном из документов досье признавалось: «…если мы его арестуем, то разразится грандиозный скандал, от которого не поздоровится всему ФБР».

Тайны секретной службы США стали общим достоянием. Они усилили презрение к этой американской службе, и так никогда не пользовавшейся почетом, и еще больше увеличили уважение к прогрессивному деятелю искусства с чуткой совестью и развитым чувством долга. Боль от его утраты, пожалуй, еще более усилилась.

Тем более что за два года до всего этого произошло еще одно немаловажное событие, но уже совсем иного рода. Выпущенный в Англии трехсерийный телевизионный фильм «Неизвестный Чаплин» принес уникальную дань на сей раз ностальгии почитателей комедиографа.

Задуманный первоначально кинематографистами Кевином Браунлоу и Дэвидом Гиллом как документальный рассказ о выдающемся британце, этот фильм стал подлинным откровением: Уна Чаплин предоставила в распоряжение сценаристов и режиссеров архив недавно скончавшегося мужа. И архив этот оказался истинной сокровищницей.

В годы немого кинематографа рабочие материалы снимавшихся фильмов безжалостно сжигались — иметь на студии или дома лишнюю горючую пленку было опасно. Да еще в Голливуде существовал высокий налог на хранение кинонегативов. Но даже те материалы, которым посчастливилось избежать уничтожения, обычно портились от времени и их нельзя было даже просмотреть. Во всем этом заключалась одна из причин малой известности методов работы Чаплина. Кроме того, он не всегда относился серьезно к своим ранним комедиям и не следил за их техническим состоянием и прокатной судьбой.

И вот в архиве обнаружилось довольно большое количество замечательных кадров из фильмов разных лет, никогда не доходивших до широкого экрана и позволивших теперь заглянуть в творческую лабораторию Чаплина. Они представляли собой не включенные в окончательный вариант той или иной картины дубли и даже целые фрагменты, а их было у требовательного к себе мастера огромное количество. Достаточно сказать, что за время съемок картины из двух частей «Иммигрант» он затратил в 25 раз больше пленки, чем вошло в смонтированный фильм. (Примерно то же самое относится и к короткометражке «Лечение», процесс создания которой тоже продемонстрирован в «Неизвестном Чаплине».) Авторы телефильма умело выстроили доставшиеся им несколько отправных эпизодов и кадров. У Чаплина не было сначала ни названия комедии, ни какого-либо представления о ее сюжете, не говоря уже о теме и направленности. Телезрители увидели только маленького человечка неопределенных занятий в нелепом костюме. Он сидел в захудалом ресторанчике, где даже не знал, как себя вести, и где официанты жестоко избили какого-то посетителя из-за не уплаченных им десяти центов. Вся исходная «идея» заключалась в нелюбви Чаплина к официантам, сохранившейся с дней детства и полуголодной юности. Хорошо знакомая всем маска Чарли в показанных начальных эпизодах еще почти никак не работала, была скорее забавным аксессуаром, чем носителем социального смысла и содержания. И тут постепенно, прямо на глазах зрителей, совершалось чудо творчества: что-то отбрасывалось, что-то видоизменялось, появлялись другие исполнители, а незнакомая герою девушка за соседним столиком стала тоже бедной иммигранткой и близким другом. Даже сам ресторанчик превратился в артистическое кафе. Зашедший туда художник очарован красотой девушки и дает Чарли авансом деньги за право нарисовать ее портрет. Кроме того, вся сцена была перенесена во вторую часть кинокартины, а первая оказалась посвященной жизни иммигрантов на корабле и их прибытию в

Нью-Йорк.

К сожалению, отбракованных материалов из новой первой части сохранилось мало, в результате чего выпали самые ключевые сцены. Вроде той, где Чарли выразительно смотрел на статую Свободы, после того как грубость иммиграционных властей сразу же начала развеивать у него и других бесправных бедняков иллюзии об «американском рае». Правда, можно было включить в телефильм с соответствующим дикторским пояснением хотя бы некоторые кадры из завершенного варианта (что практиковалось авторами в других случаях), но этого сделано не было. Досадный пробел, особенно если учесть, что «Иммигрант» был одной из первых «высоких» комедий Чаплина. Какой-то давний его почитатель заметил остроумно, что тот дорожил своими трюками, как дорожат чемоданом в дороге; однако отправляются в путешествие не ради чемодана… Для Чаплина комические трюки начиная с времен «Иммигранта» действительно стали, как правило, не целью, а только средством раскрытия значительной мысли, чем он уже разительно отличался от других комиков той эпохи.

Все же в сериале «Неизвестный Чаплин» пунктирно прослеживалась трансформация маски-образа Чарли — от носителя фарсового и гротескного начала в ранних короткометражках (типа «Контролера универмага», где равноправно выступал в роли «главного персонажа» обычный эскалатор) до разящей сатиры «Великого диктатора» и мягкой иронии с щемящей грустью «Огней рампы». Различия в содержательном наполнении и в эмоциональных оттенках главного образа, созданного Чаплином, чувствовались в фактуре использованного в телесериале материала вне зависимости от непосредственных задач, которые ставили перед собой его интерпретаторы.

А задачи эти были очевидны и диктовались в основном тоже характером сохранившихся кинопленок.

Прежде всего требовалось показать методы работы Чаплина на съемочной площадке, — правда, только до «Огней большого города» включительно, когда кроме самых общих соображений никакого сценария у него еще не бывало и он буквально сочинял его под стрекот кинокамеры (83 дня было потрачено, например, лишь на съемку одного эпизода первой встречи Чарли со слепой цветочницей). Впрочем, тем объёмнее, рельефнее выступали на первый план его легендарный талант импровизатора, его неисчерпаемая изобретательность и вдохновение виртуоза— драматурга, актера, режиссера, монтажера, танцовщика и балетмейстера, разностороннего музыканта-исполнителя и

композитора… И все, что могло раньше казаться «приблизительным», обрело в «Неизвестном Чаплине» зримые, вполне конкретные формы.

Другая задача — опять же воочию показать гигантский труд, который вкладывал Чаплин в создание каждой своей картины. Хлопушка ассистента оператора фиксировала количество дублей, доходившее порой до сотни, которые он снимал чуть ли не в каждой сцене, не считаясь ни с силами, ни с временем, ни с затратами. Так, начиная работу над «Золотой лихорадкой», Чаплин выехал с большой съемочной группой в один из заснеженных горных районов Калифорнии, где построил декорации целого поселка, — и все ради двух маленьких фрагментов, оставшихся после монтажа картины.

Непосредственный процесс творчества Чаплина был отражен преимущественно в первых двух сериях. В третьей серии больший акцент сделан на отбракованных Чаплином фрагментах. Они, безусловно, интересны сами по себе и по-своему тоже раскрывают метод работы, одновременно подтверждая истину о тонком художественном вкусе постановщика и о его строгом самоограничении. Вместо вариаций всем знакомых сюжетов здесь уже представлены абсолютно неизвестные эпизоды, полностью не вошедшие в готовые фильмы. Так, оказывается, «Огни большого города» должны были начинаться не с открытия монумента «Мир и Процветание» со спящим на нем безработным Чарли, а с семиминутной уморительной сцены, где минимальными средствами — щепкой, застрявшей в решетке уличного водостока, и тростью в руках героя — Чаплин создал маленький комический шедевр. Он оказался вырезанным, ибо тематически был чужд фильму и тормозил динамику пролога.

Необыкновенно любопытна также первая попытка Чаплина отойти от маски Чарли. Она относилась еще к 1919 году и представлена в третьей серии сохранившимся фрагментом из незавершенной комедии «Профессор». Как и «Огни рампы», эта комедия тоже должна была рассказывать о комике из мюзик-холла («укротителе блох») в трудное для него время, когда он вынужден спать в ночлежке.

В целом фильм «Неизвестный Чаплин» можно отнести к числу наиболее значительных художественно-документальных памятников мирового экрана.

ФЕНОМЕН ЧАПЛИНИАДЫ

Когда конец придет,
Я вам, друзья, клянусь,

Что в образе ином
На землю я вернусь.

Чарльз Чаплин
(в роли Кальверо из «Огней рампы»)

Множество «звезд» различной величины и яркости прочерчивают свой путь на кинематографическом небосводе. Одни вспыхивают и быстро гаснут, другие оставляют долгий свет. Однако этот небосвод не бескраен. Имея границы, он имеет и точки опоры — не образно-мифологические, а вполне реальные «кариатиды». Слава и популярность таких служителей искусства сродни народной любви к классикам литературы или почитанию корифеев науки. Из зарубежных киномастеров никто не заслужил особого к себе отношения с большей бесспорностью, чем Чарльз Спенсер Чаплин — рыцарь смеха и человеколюбия, художник светлой мечты и гневной сатиры.

Подлинный поэт, первый классик великого искусства кино, Чаплин самоотверженно боролся почти всю свою жизнь, чтобы избежать цепей наемника. Конечно, здесь он был не единственным. Однако уникальность его определялась самим характером созданной им эпопеи — Чаплиниады, а также тем, что как автор-продюсер он сочетал в себе одновременно историю и эволюцию кинематографа, вобрав в свое творчество все основные этапы его развития на Западе — от наивных немых короткометражных произведений до величайших достижений критического реализма. Причем не только вобрал, но во многом и воздействовал на пути этого развития.

Суммируя и в какой-то мере дополняя в заключение то, что было сказано в предыдущих главах о феномене Чаплиниады, следует вычленить некоторые существенные моменты, которые его характеризуют.

Творчеству Чаплина предшествовала и это творчество сопровождала мировая традиция высокой сатиры. Конечно, непосредственно в кинематографе образцов ее поначалу еще не было— в младенческом возрасте он на большие свершения был не способен. С ребяческой ненасытностью зародившееся кино бросалось на все новые и новые пробы, делая открытия тем и приемов, давно существовавших в смежных искусствах. Выяснилось, что, используя опыт литературы, можно ловко закрутить сюжет, — и потянулась череда приключенческих комедий. Попробовали перенести в кино эстрадную буффонаду, подбавили кинотрюков— получилось даже смешнее, чем на

эстраде.

Чаплин в этом еще не участвовал. Первый фильм Уильяма Диксона, длиной в 15 метров, родился вместе с ним — в 1889 году. Первые фильмы братьев Люмьер, в том числе и «Политого поливальщика», публика увидела, когда Чаплину было шесть лет. Поистине он родился и рос вместе с кинематографом. И пока текли их младенческие годы, оба они — и Чарли и кино — играли в свои ребяческие игры, не подозревая, что носят в себе высокое искусство. Не факты жизни, не нужды жизни вызывали появление игровых кинолент, а журнальные карикатуры, сюжеты анекдотов, фельетонов, рассказов, варианты балаганных антре с комическими погонями и избиениями.

Киносатира еще не родилась. Но уже гастролировала по американским городам английская мюзик-холльная труппа Фреда Карно, и главный ее комик, двадцатичетырехлетний Чарли Чаплин, остался в Голливуде, слился с кинематографом — их недолгое параллельное существование прекратилось.

Увлекательно было следить, как от фильма к фильму, сквозь привычные аксессуары «комедии затрещин», приключения одномерной маски постепенно пробивалась подлинная сущность образа Чарли, сбрасывалась традиционная форма цирковых и эстрадных номеров, исчезал комизм ради комизма, а начиная с «Собачьей жизни» крепло сатирическое звучание.

Пока же Чаплин искал, публика, приученная хохотать над забавными пустяками, встретила поначалу нового шустрого человечка на экране как одного из давних своих знакомцев по прежним киноанекдотам. Сразу стало ясно только, что этот — посмешнее других. Почему? Ну, может, у него фантазии больше, одежки нелепее, трюки изобретательнее.

Не сразу обнаружилось, что новый комический персонаж сотворен по иным законам. Он был не из анекдотов, а из жизни.

Люди, о которых рассказывал в своих комедиях Чаплин, являлись из его собственного опыта, преображенные его фантазией, и лишь крайне редко — из запасников эстрады. Интуитивно или сознательно, но он очень скоро начал обращаться к первоисточникам, а не к копиям, к живым людям, а не к штампованным образам из веселых жанров искусства. В каждом новом фильме все реже встречались балаганные реминисценции. Все чаще было осмысление правды жизни через сатирический анализ нелепостей, опутывающих человека в несправедливо устроенном мире.

Почти изначально принятое словосочетание «бродяга Чарли» неточно, хотя сам Чаплин дал повод к этому в нескольких интервью и в названии двух своих фильмов — «Бродяга» и

«Скиталец».

Однако какой же он был бродяга? Не всякий же бездомный и безработный— бродяга! Бродяжничество предполагает прежде всего склонность к такому времяпрепровождению, своего рода жизненную философию, отрицающую устойчивые человеческие ценности (нам она известна по мировоззрению недавних современников на Западе— битников, хиппи и т. д.). У Чаплина же, наоборот, почти каждый фильм непременно начинался с поисков героем работы.

Он был не вечным бродягой, а воплощением и вечным сопереживателем страданий миллионов обездоленных людей. Склонный к осмыслению коренных проблем общественной жизни, Чаплин угадал в таком решении образа одну из типичных трагедий времени. Он обеспечил сочувствие своему герою у всех, кто жаждал общественной справедливости.

Когда мысли о праве всех людей на свободу от нужды и на человеческое достоинство будоражат совесть художника, то говорит ли он о них прямо или косвенно, но искусство его неизбежно преображается. В ином свете представали обычные в комическом фильме контрасты — мощные гонители и худенькие гонимые, богач и нищий, красавица и неказистый псевдоденди. Все точнее выбирались сатирические мишени, швырял ли Чарли в своих оскорбителей кремовые пирожные или раздавал пинки. Все больше повышалась ценность человеческого достоинства, оберегаемого им, а это движущая пружина развития образа героя. Причем достоинство, на страже которого самоотверженно стоял маленький неудачник Чарли (удачливым он не мог быть, не конфликтуя с характером образа), воспринималось зрителями как общечеловеческая гордость и как личное достоинство каждого из них. Такова чудодейственная сила гуманной идеи на службе таланта!

Невольно вспоминается Макс Линдер и аналогичная черта характера его героя — забота о своем достоинстве. Но от чего и во имя чего оберегал его светский щеголь Макс? Человеку избранного общества полагается блюсти принятые в нем порядки. Он — раб своего положения, раб моды, способа жить, думать, желать.

Макс восхищал обывателя своим блестящим совпадением с обывательским идеалом. Чарли заставлял задуматься об ограниченности этого идеала, об относительности многих общепринятых понятий, о нравах и морали «праздного класса».

Чем вызвать зрительский смех, Чаплин отлично знал. Но смех смеху рознь. Как звонкая монета, он обладает разным достоинством.

Клоуны всегда били друг друга. Это было примитивно и если вызывало смех, то чисто физиологический (что и засвидетельствовано в «Цирке»). Чаплин умудрился даже такую беззубую клоунаду превратить в сатиру: Чарли бьет полицейского его же дубинкой по голове, а когда тот теряет сознание, неясно гладит своего извечного врага по лысине. Смех также обеспечен, если на экране кому-то залепят в лицо кремовым тортом. Все равно, кто кому. Шмякается торт в чью-нибудь физиономию — раздается зрительский смех, неотвратимый, как рефлекс. Стоило ли выбирать физиономии, если смех был неизбежен? Чаплин часто выбирал. В фильме «За кулисами экрана» изделия из крема летели не только в главного реквизитора — Голиафа, но и в актеров, игравших короля, королеву, и в самого режиссера пышной исторической постановки. Многозначительные попадания!

Художественное чутье сатирика привело Чаплина к практическому открытию известной истины, что от великого до смешного один шаг. Два полюса, трагический и комический, между которыми множество промежуточных форм, оказывается, находятся рядом — в другом, нелинейном измерении. Они могут перетекать друг в друга, более того, — осуществляться друг через друга. И тогда рождается смех сквозь слезы. Обнаруживается трагизм комического и комизм трагического. Трагикомедия строится на диалектическом единстве этих жанровых противоположностей.

Чаплину очень скоро стало тесно в рамках «чисто» комического фильма. Косный мир стремится к незыблемому покою, его не раскачаешь щелчками и пинками. Обывательскую мораль Голиафа не поразишь острием безобидного юмора.

И он уязвлял Голиафа в самое святая святых его веры — в идею разумности установленного в мире порядка. Чаплин подрывал авторитет вещей, этих обожествляемых слагаемых Собственности.

Голиаф навязывает людям власть вещей. Чарли верил в иные ценности. Вещи вторгаются в жизнь человека, делают его своим рабом. Чарли издевался над вещами так, словно они живые существа. Он постоянно подвергал сомнению истинную ценность вещей, дискредитировал их. Банковский сейф — олицетворение капиталистического процветания, в нем хранят золото, акции, ассигнации, а Чарли держал в нем под шифрованными замками свою метлу, пустое ведро и куртку уборщика. Или огромный конверт, деловое письмо банкира, — не священная ли это вещь? Но оно не входит в отверстие почтового ящика, и Чарли, аккуратно разорвав конверт на несколько частей, бережно

опускал в ящик каждый обрывок. Или блюдо под серебряным колпаком — на нем богатым посетителям ресторана подаются дорогие деликатесы. Официант Чарли подал важным господам обмылок и ветошь, которой моют тарелки.

Такое отношение к вещам определилось у Чарли не сразу, — оно выросло из игры с ними, из комического эффекта сопротивляющихся предметов. Игра началась с первых картин. Тесто не подчинялось, пианино скользило и падало, манекен валил Чарли с ног, дверь и даже кровать наносили удары, скамейка переворачивалась…

Единоборствуя с вещами, постигая их смысл и душу, Чаплин показал, что каждая из них может стать смешной, если попадет в смешные обстоятельства. Как и всякий человек. Он тоже— вещь. Вернее, жизнь стремится превратить его в вещь. Не все идут на это, многие сопротивляются.

Люди смешны? Нет ни смешных, ни жалких, ни бесполезных людей. Есть люди, очутившиеся — на мгновение или на всю жизнь — в смешных, жалких, бесчеловечных, унижающих их обстоятельствах.

Пародийный фильм «Кармен» в интерпретации Чаплина был издевательством над мещанской романтикой. Вероятно, любовь — нечто совсем другое, не то, что демонстрируется на подмостках театров или в обывательских квартирах.

Чарли искал любовь. И как упорно искал!

За трафаретными характерами и ситуациями его первых короткометражных комедий начинали возникать оттенки горечи. Чарли не только забавлялся и флиртовал, но и страдал от любви. Он стал сознавать, что есть барьер между его избранницами и им самим и этот барьер — его бедность.

В фильме «Бродяга» (где, кстати, любовь впервые не карикатурна) проявилась новая черта характера Чарли. Отныне он не щепка в бурном потоке, не игрушка в руках судьбы, удары которой он безропотно сносил. Он не желал быть больше марионеткой. Пристальнее становился его взгляд, острее — внимание к окружающему миру. Он понял, на какой низкой ступеньке общественной лестницы стоял, до какой степени был бесправен.

Начинался реальный, а не шутовской конфликт между ним и окружающим его миром сильных.

Но чего хотел этот герой, о чем он мечтал?

Помимо работы, своего места в жизни — о домике, куске земли, семейном счастье…

Скромные мечты. Не золотые горы преследовали воображение Чарли. Он не являлся себе в сновидениях богатым

торговцем, удачливым фабрикантом. Не дворцы возникали в его фантазиях. Даже в финале «Золотой лихорадки» не найденные миллионы принесли ему счастье с прекрасной Джорджией.

Лирическое, трогательное, мечтательное, одухотворенное и романтическое начало — личные свойства души художника — постепенно все органичнее утверждались в его сначала шутовских произведениях, цементировали основу трагикомедии.

В творческом опыте крепла эта основа, в борьбе с окружающими врагами мужал мастер, а вместе с ним и его герой. Превращение чаплиновского искусства из безобидной шутки в сатиру совершилось в «дерзких» фильмах. Уже не щипки, не пинки, не отдельные сатирические стрелы — началась атака.

Образ бездомного и голодного Чарли родился в преддверии первой мировой войны. В разгар ее прорвалась сатирическая струя. Она становилась все полнее и неудержимее. Под маской клоуна угадывались мудрые глаза философа.

Талант — чуткий барометр. Чаплин-человек тогда еще не всегда знал то, что предчувствовал художник Чаплин, что подсказывала ему творческая интуиция.

Обретенная независимость, сознание зрелости своего мастерства и растущее чувство ответственности за него, уверенная тема сатирической атаки на мир насилия определяли новый период творчества Чарльза Чаплина. Традиционные для него самые обычные трюки обогащались глубоким человеческим содержанием. Нанизанные на сатирический стержень, прикасающиеся к боли и гордости человеческой, даже падения, пинки и пощечины приобретали символическую окраску.

Чарли на экране заставлял зрителей ощутить причастность к людским судьбам, погружал их в глубины самого сокровенного в душе человека.

Как уже отмечалось, внешний толчок к перелому в чаплиновском творчестве был дан первой мировой войной. Ненависть Чаплина к войне одухотворила и многие яркие страницы его биографии. Нельзя не привести здесь хотя бы несколько строк, объясняющих его творческие позиции и гражданские убеждения 1917–1947 годов, как бы ни открещивался от «проблем» автор «Моей биографии».

«Людям… сказали, что война ведется во имя защиты демократии. И хотя у одних было что защищать в этом смысле, у других — нет, количество убитых было поистине «демократическим». «Война становилась все беспощаднее, — продолжал он в другом месте. — В Европе шла жестокая резня и разрушение… Истерия переходила все границы».

У Чаплина всю жизнь отношение к войне было однозначным:

категорическое неприятие ее и осуждение.

Не усложненным было отношение и к религии. Протестант по рождению, он заставлял вспомнить буквальное значение слова «протестант». В 1928 году он собирался сыграть Иисуса Христа. Показать не смиренного страстотерпца, а человека, которому «ничто человеческое не чуждо», — не на словах, а на деле. Вот был бы переполох в святейших кругах!

Он издавна беспокоил религиозных ханжей. Маленький Чарли постоянно нарушал какую-нибудь из библейских заповедей и разводил руками: такова жизнь! Уже в «Бродяге» Чарли положил на раскрытую священную Библию тухлое куриное яйцо. А что он только не вытворял в «Пилигриме»!

Как ни парадоксально, даже видный французский киновед Андре Базэн пытался объяснить, что у Чарли нет «чувства святого», потому что он сам «в самом центре святого», а не «вовне». Может ли роза ощущать свой собственный запах?

Так, по существу, делалась попытка снизить общественное значение чаплиновской сатиры: источник трагикомизма отыскивался только «внутри», а не «вовне». Душа комика изливает-де собственную трагедию, не зависящую от внешних причин.

А были еще страстные поиски своего подлинного «я» и нахождение его в полнейшем отрешении от суетного мира. Чарли — смиренный отшельник? Доказывали и такое…

Предпринимались также частые попытки объяснить одиночество Чарли (как и одиночество Чаплина) сверхэгоизмом, эгоцентризмом.

Эгоизм — это понятно всем. Иначе с чего бы человеку с такими деньгами и умом, как Чаплин, томиться в одиночестве? Недруги Чаплина, выдавая его за сумасбродного эгоцентриста, а мнимые друзья — скорбя о его несговорчивости и недостатке общительности, одинаково способствовали буржуазной критике, всячески принижавшей его роль в мировом искусстве.

Эта принижающая, чрезвычайно субъективная критика сводилась к нескольким теориям. Чаще всего творчество Чаплина представлялось как результат самовыражения художника в связи с событиями его личной жизни, то есть объяснялось характером человека, а не объективными историческими условиями. Такая критика не испытывала недостатка в многозначительных рассуждениях о борьбе добра и зла в самой душе художника, о Чарли и Анти-Чарли, о Чаплине и СверхЧаплине. Он представлялся как самопроизвольно изливающийся сосуд неосознанных внутренних стремлений и борений. Как певец случайностей, которые правят миром.

Другая теория складывалась из психоаналитических попыток изобразить его творчество исключительно как расчеты с обществом за унизительное детство и за тяжелую юность. В каждом фильме выискивались подтверждающие параллели.

Или, наоборот, изучали его художественный метод как таковой, классифицировали приемы и трюки, искали так называемый «язык Чаплина», полностью игнорируя условия, в которых он жил и работал.

Была и «дружеская» критика, «медвежьего» характера, «выпрямляющая» чаплиновское творчество. Она, вероятно, исходила из гипотезы, что гениальный художник возникает сразу готовым, как Афина из головы Зевса, с раз навсегда решенным, безукоризненно прогрессивным мировоззрением. Этот художник иногда почему-то заблуждается, и тогда нужно искусственно «выпрямить» его линию.

Итальянский критик Умберто Барбаро в статье «Почему Чаплин наш» справедливо протестовал против превращения Чаплина в идеального борца за лучшее будущее. Чтобы восхищаться и любить, незачем его фальсифицировать и «выпрямлять». «Если даже у художника превратное представление о мире, — писал Барбаро, — это не мешает проявиться в его произведении верным и правдивым воззрениям, если произведение реалистическое, иначе говоря, произведение искусства. В том и состоит главное достоинство реалистического искусства… Оптимизм и человеческая солидарность существуют в воззрениях Чаплина, хотя их и нет в мире Чарли».

В Соединенных Штатах тоже были критики, стремившиеся к объективной, с материалистических позиций оценке его искусства.

«В наше время, — писал Паркер Тайлер, — грубо-топорная культура класса богачей, с ее обязательными уступками стандарту денег и стандарту материального комфорта, затрудняет жизнь тому типу людей, который персонифицирован в образе Чарли, простого человека с чувством юмора и непосредственным восприятием жизни, неспособного жить только ради заработка».

Гарри А. Грейс в интересной работе «Фильмы Чаплина и модели американской культуры» провел тематический анализ чаплиновских фильмов, исходя из предпосылки, что эти фильмы отражают время, когда они создавались. Грейс считал, что они прекрасно иллюстрируют историю культуры Америки тех лет.

В самом деле, его фильмы — как бы сатирическая энциклопедия стремительно летящей жизни. Хронология болезней общества. Этапы нисхождения культуры.

Первые пятьдесят семь чаплиновских комедий, писал Грейс, охватывали обширное поле человеческого опыта и раскрывали характер американского империализма в «безумные годы» накануне вступления Америки в первую мировую войну. В «Лечении» и «Тихой улице» сатирически отображена эпоха «морализма». «Иммигрант», обвиняющий власти в беззаконии, был посвящен острой проблеме «новых американцев». В фильме «Наплечо!» блистательно и бесподобно осмеяна первая мировая война.

Грейс указал на заслугу Чаплина, показавшего в «Золотой лихорадке» сатиру на американскую «эйфорию» 20-х годов. Высмеивая основы системы, находя ее несовместимой с идеями гуманизма, Чаплин способствовал пробуждению социального сознания. Наступили годы депрессии — и появились «Огни большого города», «Новые времена». Узурпаторы приходили к власти— и он клеймил их в «Великом диктаторе». Империализм показал свое лицо во второй мировой войне — и вышел «Мсье Верду», с его принципом «мир — это джунгли», с его бизнесом, построенным на убийствах.

Грейс заключал: Чаплин тесно связан со своей эпохой, он создавал на свой манер картину кризиса буржуазной цивилизации и часто улавливал узловые проблемы времени раньше своих современников.

Но оставим Грейса. До «Золотой лихорадки» и последовавших за ней фильмов была еще картина «Парижанка».

Внешняя заурядность рассказанной в ней истории подчеркивалась простыми именами действующих лиц: Мари, Жан, Пьер. Не было никакой исключительности и в сюжете — любящая пара, несговорчивые родители, богатый соблазнитель. Их жизни текли по избитой колее всем известных предрассудков, обычаев, установлений. Но именно на заурядности материала и была построена новизна художественных открытий Чаплина.

Не будет преувеличением сказать, что, подобно тому как из «Шинели» Гоголя вышла вся последующая великая литература русского гуманизма, так с «Парижанки» начался на Западе тот реалистический кинематограф, который дал затем ее наиболее значительные достижения. В молодом, еще безгласном кинематографе «Парижанка» провела четкую границу между художественной правдой и ремесленной ложью (ведь художественной лжи не бывает).

Чаплин добился этого тем, что и в малом и в большом следовал правде жизни, а не сложившимся канонам ремесла, хотя бы даже эта правда была неудобной, неприятной. Традиции голливудской идиллической сюжетной схемы оказались

преодоленными и сломленными.

Молодой, влюбленный Жан, обязанный по всем правилам киноремесла бороться за свою любовь и победить, невольно предает ее и погибает. Так и Мари в традиционном выборе между бедным любимым и богатым соблазнителем предпочла последнего, ибо таковы обычаи и нравы.

А Пьер не имел ничего общего с роковыми соблазнителями чувствительных лент. Он богат и потому спокоен. Он знал, что Мари просто вынуждена жить с ним. Любовь? Верность? Привязанность? О них нет и речи. Пьер использовал Мари так же привычно и бездумно, как свои любимые шоколадные конфеты, не более. И готов был делиться ею с Жаном, как делился конфетами.

Две стихии — драматическая и сатирическая— господствовали в этом фильме. Элементов комического в нем почти не было, и он по образному строю и фабуле ничем не напоминал предыдущие чаплиновские картины. Только пружина идеи та же: сила обывательских предрассудков, сложившиеся в обществе нормы мещанской морали подавляют личность, калечат ее, убивают. Погиб Жан, водоворот грязи затянул Мари.

Сатирическое начало особенно ярко проявлялось в отдельных эпизодах. Богач Пьер любил протухшую дичь — намек не только на пресыщенность его самого, но и на гнилой уклад жизни. О нем же свидетельствовал образ омерзительной старухи, покупавшей на свои богатства молодых красавцев. Подруга Мари звала ее по телефону «посидеть с приличными людьми», и зрители увидели этих «приличных» в разгар пьяной оргии.

Этот промелькнувший кадр вакханалии в студии живописца будет через тридцать пять лет фантасмагорически развернут в «Сладкой жизни» Федерико Феллини. Только пресыщенные взгляды развращенных циников из «Сладкой жизни», глазевших на стриптиз, — это уже были не восторженные глаза неофитов «Парижанки», элегантно разворачивающих длинную полосу материи, в которую была закутана голая девица. И в последних кадрах повеет не душком протухших дупелей на тарелке Пьера, а вонью разложившегося на берегу морского чудовища с удивленно остекленевшим глазом.

Сделаем здесь небольшое отступление. Как фильм нравов «Парижанка» была «перекрыта» в звуковом и цветном кино не только Феллини, но и другими большими мастерами. Стала бы она смотреться зрителями сейчас, если бы вдруг снова, спустя шесть с лишним десятилетий вновь появилась на экранах? Наверное, только в познавательных целях — в качестве художественного документа истории. Как раз после премьеры

«Парижанки» Чаплин, словно предвосхищая подобный разговор, написал в одной из своих статей: «Фильмы могут сохраняться значительно дольше чем спектакли, но необходимо осознать, что через сто лет вряд ли кто-нибудь вспомнит о фильме сегодняшнего дня. Мы хохочем над фильмами, снятыми десять лет назад. Добавьте мысленно еще десяток лет и скажите мне, найдется ли «двадцать лет спустя» кто-нибудь, кто отыщет существенную разницу между тем, что мы считаем сегодня «старым хламом», и тем, над чем мы сегодня работаем, чтобы через два-три месяца угостить этим публику?»

Не только «Парижанка», но и некоторые ранние, в духе Мака Сеннета, короткометражные комедии показались бы, наверное, многим в наше время архаичными. Впрочем, сам Чаплин не очень-то их ценил даже в годы работы над ними. Это свидетельствовало об отсутствии еще внутреннего, душевного родства создателя со своими творениями. Оно пришло немного позже— в тех лучших короткометражках, о которых (что закономерно) более часто упоминалось в этой книге. За ними последовали блистательные маленькие «дерзкие» фильмы. и полнометражные комедии, составившие основу Чаплиниады.

Но смотрятся ли эти кинокартины сейчас так же, как и в далекие годы их премьер? Казалось бы, сам Чаплин дал исчерпывающий и жесткий ответ на этот вопрос в приведенных словах. Они, конечно, справедливы, однако носят несколько абстрагированный характер. Нельзя ведь все фильмы уравнивать и подводить под некий общий закон, под один знаменатель. Тем более что общего закона в таком сложном вопросе быть вообще не может — и характер произведений разный, и тематика их разная, и стилистика, и художественный уровень, и индивидуальные вкусы зрителей…

Само понятие устарения весьма относительно. Тем не менее даже учитывая это, а также совершенно различную его степень для различных произведений, в принципе признать сам факт относительного устарения все же приходится.

Правда, делались попытки опровергнуть эту истину. Так, в конце своей жизни известный французский поэт и кинорежиссер Жан Кокто прокламировал: «…необходимо, чтобы гений ускользал от науки, которая ставит в зависимость от прогресса, иначе говоря, от периодического превышения, уничтожения одного открытия другим. Нет. Я говорю о той неподвижной вибрации, о той царской дороге, на которой никто друг друга не обгоняет; о том черном солнце, при свете которого самые несвязные произведения видят умирание идолов».

Усталой душе Кокто хотелось, чтобы ценности, милые его

юности, оставались нетронутыми на «царской дороге, на которой никто друг друга не обгоняет». Психологически Кокто понять можно. Но в ложном тезисе о неувядании искусства из-за непричастности его науке и общественному прогрессу звучат четкие декадентские нотки. Представители усталого, но все еще сильного и богатого класса всегда стремились оторвать искусство от действительности, рассматривать его тем самым исключительно как самовыражение художника. Теорию отражения им куда сподручнее подменять теорией «неподвижной вибрации», то есть некой абсолютной самостоятельностью и топтанием на месте: пускай жизнь течет своим чередом, а искусство — своим, у них законы разные, и первое не является источником второго. И каждый волен считать, что находится на «царской дороге», а что представляет собой «несвязные произведения».

Произвольные приемы субъективизма все же не могли полностью заслонить для Кокто хотя бы один объективный фактор — время. Но каким мрачным оно ему представлялось! Черным солнцем, безжалостно сжигающим вчерашних идолов и щадящим сегодняшние бездарности.

Неправда это. И эрудит Жан Кокто, несомненно, лучше многих других знал, что время не сжигает истинных художественных ценностей, что оно лишь меняет характер их восприятия и критерии их общечеловеческой значимости, поскольку вчерашнее не в состоянии полностью удовлетворить сегодняшние потребности.

Кинематограф ведет свою летопись лишь десятилетиями. Есть что-то трогательное в привязанности многих зрителей к его детским годам. Это любовь почтительная, но в то же время чуть насмешливая и покровительственная. Даже тогда, когда на экраны выходят программы короткометражек Чарли Чаплина. «Комплекс синематики» здесь почти столь же силен, как и ощущение седой старины при чтении, скажем, средневековых фабльо (юмористических рассказов), хотя временной разрыв между ними исчисляется столетиями.

В этом нет вины ни Чаплина, ни других корифеев «великого немого». По образному сравнению французского режиссера Жана-Пьера Фея, из тысяч иероглифов, составляющих алфавит кинематографа, открыты всего триста. Сколько же десятков или даже единиц было известно тогда?

И тем не менее комическая дедовских времен смотрится внуками. Даже имеет успех, — больший, во всяком случае, чем некоторые этапные для немого кино фильмы, вроде «Нетерпимости» Д. Гриффита. Даже имеет своих последователей

(в лице, например, Стэнли Креймера, с его «Безумным, безумным, безумным, безумным миром», или Блейка Эдвардса, с его «Большими гонками»).

Что же, может быть, Жан Кокто прав, хотя бы частично, и избранные идолы прошлого «сохраняют значение нормы и недосягаемого образца» не только в известном смысле, как подчеркивал К. Маркс, а во всех отношениях? А «комплекса синематики» вообще не существует и он порожден предвзятостью, предубеждением?

Нет, это не так. И Чаплин говорил именно об этом «комплексе», проводя с невеселой иронией параллель между «старым хламом» и фильмами, выпущенными «двадцать лет спустя». Он был прав, но излишне категоричен (невольно, наверное, станешь таким, когда задумаешься о будущей судьбе результатов своего труда!). Излишне категоричен, ибо «комплекс синематики» отнюдь не исключает конкретно-исторического подхода к этой проблеме, как и к любой другой.

Всякое художественное произведение «обслуживает» вначале год своего создания. Потом время испытывает его на прочность. Полный отсев бывает огромным; оставшиеся в ходу фильмы порождают эпитеты — «частично отработанные», устаревшие, старые. Между всеми ними существует примечательная разница. Так, старый фильм по времени своего создания отнюдь не означает утерю им своих эстетических ценностей, — если они подлинные и если они сохраняют вневременную жизнестойкость содержания и форм выражения.

Значение обоих этих компонентов по крайней мере равноценно. В самом деле, сколько не одних лишь слабых, но и нашумевших поначалу фильмов оказались очень скоро в категории изживших себя! Здесь играла пагубную роль, как правило, приверженность конъюнктурности в теме, каким-либо направлениям и течениям в форме.

Чаплин был абсолютным антагонистом создателей подобных фильмов. Он даже считал себя (и вполне правомерно) стоящим вне узких рамок требований своего времени, моды, за что неоднократно заслуживал упреки от современников. «Меня удивляют высказывания некоторых критиков о том, что моя техника съемки старомодна, что я не иду в ногу с временем, — писал он в автобиографии. — С каким временем? Моя техника порождается моей мыслью, моей логикой и моим подходом к данному произведению; я не заимствую ее у других. Если бы художник обязан был идти в ногу с временем, то Рембрандт оказался бы давно устаревшим по сравнению с Ван Гогом».

В отличие, скажем, от другого корифея американского кино,

Дэвида Уорка Гриффита, Чаплин никогда не был революционером формы и не стремился им быть. Наоборот, в драматургическом построении сюжета он всегда строго придерживался классических принципов, и каждый из его фильмов имел традиционные завязку, кульминацию, развязку. Общее (сюжет) определяло и частное — эпизод, построение которого у него столь же канонично. Заканчивая ту или иную ситуацию, эпизод у Чаплина создавал преддверие новой, определяя плавное драматургическое действие. Плавное, ибо Чаплин был решительным противником изощренных сценарных приемов, скачков во времени и пространстве, могущих осложнить восприятие фильма зрителем или раздробить его внимание. Для художника были важны прежде всего содержание, тема, идея произведения. Одновременно эпизод служил характеристике героя в его взаимоотношениях с другими персонажами, выполняя тем самым основную функцию драматургического противодействия. Основную, поскольку именно через такое противодействие раскрывалась сущность конфликтов герой — общество и общество — художник.

Сказанное отнюдь не означает, что Чаплин пренебрегал драматургической формой. Совсем наоборот. Как мы знаем, он отшлифовывал каждую сцену до блеска. Он тщательно выверял темп действия в зависимости от ситуации, использовал самые различные стилистические фигуры для наибольшей плотности повествования, будь то эллипс (то есть опущение тех фрагментов фабулы, о которых зритель может догадаться по дальнейшему развитию событий) или синекдоха и другие виды метонимии (использование метода показа части вместо целого или, наоборот, обозначение какого-либо действия не прямо, а посредством другого действия, которое находится в причинной связи с первым). Некоторые из этих основных фигур драматургической стилистики впервые применил в кинематографе именно Чаплин.

Быть может, как никто другой в искусстве нашего века, Чарльз Чаплин сумел своим творчеством засвидетельствовать непреходящую жизненную силу классической драматургии. Но он же не менее убедительно доказал возможность избегать при этом чисто формальных рецептурных штампов, необходимость творческих поисков. Будучи одним из пионеров мирового кинематографа, Чаплин умело переносил в него традиционные для театра, мюзик-холла, цирка приемы и трюки, призванные усиливать впечатление от изображаемых событий и персонажей; целенаправленно использовал обстановку действия, сами вещи для психологической характеристики героев и их окружения. Все эти, как и многие другие, художественные средства,

представляющие ныне азбучные истины, в свое время способствовали развитию не только кинокомедии, но и «серьезных» жанров. Много внимания уделял Чаплин и проблемам монтажа.

Однако какие бы средства художественной выразительности ни применял Чаплин, он не рассматривал их как самоцель, не придавал им самодовлеющего значения. Баланс содержания и формы оказывался у него нарушенным чаще всего в тех фильмах, где он стремился, по его собственным словам, «доставлять одно удовольствие» и не затрагивать серьезных вопросов. По иронии судьбы, а скорее, по поучительной логике искусства именно такие его фильмы доставляли раньше и доставляют теперь сравнительно меньше удовольствия.

Объяснялось это прежде всего тем, что они не выражали или почти не выражали личностную тему великого комедиографа. Ведь воистину кровная сопричастность Чаплина своему герою формировалась соединением мастерства с преданностью идее, с гражданственностью, правдивостью душевных, свойственных ему всепоглощающих чувств и переживаний.

Личностная полифония чаплиновского искусства обусловила появление не только первого в истории, но и не превзойденного до сих пор никем по своей глубине и цельности авторского кинематографа.

Одно это уже высвобождает Чаплиниаду из-под обычного воздействия на нее пресса Времени. А если учесть, что ее человеческий и гражданский смысл, ее генеральная тема защиты гуманистического достоинства и обличения пытающегося перемолоть его молоха — тема, которая воплощалась в условно-обобщенном образе героя и трагикомических, но жизненных перипетиях его судьбы, являла собой целостный мир, разъятый до простейших атомов, то закономерно возникает и обратная связь: личностная заинтересованность зрителей в этом феномене художественной культуры.

Общественная значимость конкретных явлений имеет собственную специфику. Иногда, как в данном случае, это исключение из правил, что не мешает ему выражать важнейшую тенденцию общего развития, иметь и свои истоки, и свои следствия, и свою закономерность, то есть отражать самим своим возникновением определенные потребности народных масс. Секрет успеха Чаплина крылся помимо таланта не только и не столько в самовыражении, сколько, видимо, в обладании общественно значимым предметом для своей нравственной и эстетической потребности именно в таком самовыражении. Природа и своеобразие Чапли-ниады кроются в сложном

взаимодействии общественного и личного начал. Мощь ее духовного влияния на зрителей объясняется прежде всего объективным пафосом, истинностью отражения глубин жизни. Причем обобщения и заострения Чаплин достигал уже тем, что само поведение Чарли было эксцентрически условным.

Переплетение реального с нереальным, окрашенное сочувственной иронией, а также горечью крушения надежд главного персонажа, служило и в давние времена основой образа другого благороднейшего комического героя— Дон-Кихота.

Как Сервантес в своем великом и немеркнущем романе, так и Чаплин в своих фильмах раскрыл одновременно душу своего мира и мир своей души. В созданных им произведениях он вел непрерывный диалог с общественным сознанием. Интимно-личностная черта его творчества со своей стороны усиливала зрительскую сопричастность, которая определяла особую значительность всего, что попало в сферу Чаплиниады, возможность и даже потребность в многократных просмотрах. Составляющие ее лучшие фильмы стали близки очень многим людям. И нет особой беды в том, что выведенные в них аксессуары быта, профили действующих лиц, даже облики городов претерпели за прошедшие десятилетия те или иные изменения. Это как раз и есть абсолютно неизбежная дань времени, которая сознается зрителем именно как неизбежность устаревания фона и потому не играет решающей роли. Почти каждый зритель является и читателем, а в литературе всегда происходит то же самое.

Писатель Чингиз Айтматов заметил как-то: «Видимо, связь вечного с сиюминутным представляет собой более тонкий механизм, чем кажется на первый взгляд… Мировая культура подобна полю высокого духовного напряжения. Постигая литературный характер общечеловеческого масштаба, читатель познает себя; осмысливая правду даже давно отшумевшей жизни, он осознает свое время».

Литература и кино, эти два основных пласта современной культуры, совместно с музыкой в значительной степени питают новейший пласт— телевидение, а сегодня и еще один— видеосистемы, которые придают даже кинематографу распространенный домашний статус и размещаются в шкафах наряду с книгами. Благодаря этому фильмы стали в восприятии не случайными и скользящими, а постоянными спутниками людей. И если бы в мире был проведен общественный опрос, собрание фильмов какого режиссера или актера предпочтительнее всего иметь в доме, то нет сомнения, что очень многие назвали бы Чаплина. Это прямо подтверждается тем, что

чуткие на барыши видеофирмы Запада прежде всего выпустили серию кассет под названием «Весь Чаплин».

Его имя давно уже стало и не прекращает быть по сей день нарицательным. Только им, и ни одним другим кинематографическим именем, названы кинотеатр (Куба), киноклуб (Италия), киножурнал (Швеция), театральная школа, где все дети учатся играть в комедиях в стиле Чаплина (Япония) … Да и в нашей стране Московский театр мимики и жеста поставил в 1980 году спектакль «Смех и слезы короля комедии», посвященный, конечно же, Чаплину.

В 1983 году австралийский актер Франко Принчи, протестуя против гонки ядерных вооружений, проделал за 115 дней 1250-мильный поход по стране в костюме Чарли. Когда его спросили, почему он решил избрать именно этот образ для своего протеста, Принчи заявил, что Чарли поступил бы в наши дни точно так же. Идентификация кинематографического персонажа и его создателя в общественном сознании достигла здесь своего предела.

Положительный заряд несла Чап-линиада и в плане нравственных идеалов. В той же «Парижанке» очевидны были высочайшие нормы человеческого общения, достоинства и справедливости, которые утверждал Чаплин, ниспровергая их противоположности. Таким путем тоже ведь утверждается нравственный идеал. Осмеянная жадность— это утверждение идеи бескорыстия. Разоблаченное до самого дна беззаконие есть утверждение идеи справедливости.

«Парижанка» явилась первым полнометражным фильмом Чаплина (если не считать шестичастевого «Малыша»). Психологическая драма с неторопливым, обстоятельным анализом жизни. Чарли там нечего было делать.

Десять лет до того он ежегодно и многократно появлялся на экране. И вот перерыв в два с половиной года. Выпустить полнометражный фильм с Чарли было можно, лишь найдя соответствующий его значению сюжет широкого полнометражного дыхания. Короткие новеллы остались навсегда в прошлом, а в них Чарли был словно дома.

Теперь он повзрослел, выстоял в первых вражеских атаках, стал многограннее и человечнее, обрел готовность к самоотверженности и доброту.

Он жил в процветающей стране, где давно забыты недолгие военные огорчения, отзвучали победные фанфары, где лихо крутилась карусель удачи, росли как грибы шикарные виллы, коммивояжерам мерещились богатства миллионеров и поднимались в цене акции на бирже.

Это была середина 20-х годов. Жизнь казалась построенной на незыблемом основании. Золото — ее высшая ценность, стимул и цель.

Чаплин думал иначе. По его мнению, страна опасно больна. Поставил диагноз: золотая лихорадка. Болезнь заразная, ею могло заразиться даже такое простодушное существо, как Чарли.

В фильме «Золотая лихорадка» трагический и сатирический подтекст слышен лишь местами. Автором как будто владело безудержное веселье — даже в кошмарах голода, когда обезумевший Джимми видел жирного цыпленка вместо Чарли и гонялся за ним. Или когда Чарли обсасывал, как косточки, гвозди из подошвы вареного башмака.

«Смейтесь, — как бы приглашал он зрителя, когда убийца Ларсен в схватке за добычу нанес Большому Джимми страшный удар по голове. — Смейтесь, это очень весело! Ларсен сам разбился насмерть»… «А это разве не смешно? Наша хижина сейчас свалится в ледяную пропасть!»… «Уморительная вещь: неприкаянный Джимми стал миллионером. Я тоже! Смотрите, как теперь я разодет!»…

И зритель смеялся. Задумается он чуть позже — с наступлением кризиса 1929 года.

Чаплиновская простота в изложении мысли послужила поводом для шутливой переписки между ним и Альбертом Эйнштейном.

Эйнштейн: «Ваша «Золотая лихорадка» понятна всем в мире, и Вы непременно станете великим человеком».

Чаплин: «Я Вами восхищаюсь еще больше. Вашу теорию относительности никто в мире не понимает, а Вы все-таки стали великим человеком».

В числе сатирических оттенков у этого простого фильма был и такой: скрытая насмешка над стандартным голливудским героем, этаким стопроцентным белозубым и мускулистым суперменом, завоевателем славы, денег и любви. Это он, как правило, раскидывал ледяные торосы, находил золотые жилы и женился на обворожительной красотке. Он, а не простак Чарли, как в этом фильме.

Создателем образа такого идеального героя, чья на редкость безмятежная карьера развивалась в эти же годы в Голливуде, был компаньон Чаплина по «Юнайтед артистс» и его друг, упоминавшийся уже нами Дуглас Фэрбенкс. Успех Дуга в романтических трюковых комедиях у зрителя был основан на простой психологической посылке: каждому хотелось быть таким же сильным и белозубым, таким же бесстрашным и благородным, жениться на таких же красивых куколках и выходить невредимым

из всех катастроф и драк, как этот обаятельный парень. Но — никакой сатиры, никакого скрытого трагизма. Лишь прославление удачи, которая непременно ждет каждого смелого, сильного и настойчивого. «Его величество американец»— так назывался один из его фильмов.

Картины Фэрбенкса равно пленяли фабрикантов и чистильщиков сапог. Фэрбенкс стал всеобщим кумиром, Чаплин же вызвал ненависть сильных мира сего. Чего только не делает сатира!

Их рассудило время. Фэрбенкса оно оставило прошлому, Чаплину подарило бессмертие.

Дело не только в размерах таланта. Хотели они того или нет, но жили в искусстве с противоположными устремлениями. Один славил признанные в буржуазном обществе ценности, другой ниспровергал их и утверждал гуманистические идеалы.

Еще одна параллель. Соперником Чаплина по успеху был в немом кино Гарольд Ллойд. Не лишне отметить, что начал он с имитации Чаплина, пока не нашел своего образа. У него были поначалу чаплиновские усики, котелок, смешные короткие штаны в обтяжку и назывался он Одинокий Люк. Потом он стал «человеком в очках». Отбросив эксцентрическую маску, Ллойд начал, по его словам, ставить такие комедии, в которых люди узнавали бы себя и своих соседей.

Фэрбенкс вызывал желание зрителя стать таким же, как он, а Гарольд Ллойд просто-напросто был таким, как среднеарифметический зритель. Эффект узнаваемости, тождественности обеспечил симпатии зрителя к этому простому парню в очках.

Обычный парень, не дурак, но и звезд с неба не хватал. В меру скромен, в меру настойчив. Вежлив, аккуратен. Слегка романтик. Единственный девиз: «Не теряйся — и дело в шляпе!» Это вызывало доверие и желание подражать. Раз уж такому обыкновенному парню, совсем не герою, все удавалось в конце концов только потому, что он не терялся, то и мне, обычному зрителю, стоит только идти напролом — и дело тоже будет в шляпе!

Всех их, ровесников Чаплина, знаменитых комиков немого кино (даже Бастера Китона), отверг звуковой кинематограф. И не только потому, что приход звука потребовал более реалистической манеры игры, большего приближения к жизни, но и потому — в прямом смысле, — что им нечего было сказать, когда «великий немой» заговорил.

Верность Чаплина лучшим завоеваниям немого кино — пантомимической выразительности и действенности — помешала

ему сразу же объективно оценить роль звука в искусстве зримого выражения идей (хотя как истинный провидец он задолго до появления звукового кино специально сочинял музыку к своим немым комедиям и записывал ее). И все же верность Чаплина жизни, гражданская направленность его творчества помогли ему перешагнуть звуковой барьер, за которым остались многие его прославленные современники.

Но какие первые звуки выбрал Чаплин? Зрители услышали их в прологе «Огней большого города»: это рев обывателей, свистки полицейских, бессмысленное громыхание и журчание демагогов, прославлявших Процветание. Торжественный гимн подчеркивал государственный характер происходивших событий.

Нет, не очень-то случайным выглядело все, что делал Чаплин!

«Огни большого города» был лишь фильмом со звуками — Чаплин пока сопротивлялся разговорному кино, боясь разрушить сложившуюся стилистику и сам образ Чарли. Только в «Новых временах» зритель услышал тембр его голоса. Пока тембр, не речь. В «Великом диктаторе» впервые прозвучало слово Чаплина.

1931 год, когда вышли «Огни большого города», был временем экономического кризиса. Эксперимент с бродягой преобразился в клиническое исследование патологии капитализма. Им установлено: когда капиталисту плохо, он готов утопиться, но вместо этого топит другого, бедняка. Он накидывает петлю как будто на себя, а на самом деле затягивает ее на шее безработного.

Эти и другие намеки Чаплина были прозрачны, объективный портрет капитализма в карикатуре — совершенен.

Злоключения бедняка, который тщетно пытался наладить контакт с миллионером, лишь прорезали основную сюжетную линию фильма — грустную лирическую историю Чарли и слепой девушки. Однако концентрация разоблачительной силы этих сцен была чрезвычайно велика. Больше чем где-либо прежде Чаплин достиг здесь гармонии в соотношениях лирического и драматического, сатирического и трагического, переплетая драматизм с фарсом, иронию с сарказмом, трагизм с поэзией — по законам жизни, а не по догмам «чистых» жанров.

На иной лад, но вновь обратился Чаплин к теме человека и общества в «Новых временах».

Не против механизации производства восстал он, а против механизации душ. Для него наступавшие новые времена означали критический период в жизни общества, которое превращается в единую машину, обезличивает людей, делает их номерами, придатками к механизмам, винтиками.

В бездушном механизме завода, производящего машины с помощью обездоленных роботов, нет места живому голосу человека. Свою неприязнь к звуковому кино Чаплин и здесь поставил на службу идее: людей не слышно, а машины не только тарахтят и грохочут в музыке, но и говорят человеческими голосами. Орет на Чарли подсматривающий и подслушивающий телеэкран — пророческое предвидение послевоенных американских нравов. Рекламирует свои достоинства «кормящая машина» — гротеск поразительной силы, не имеющий себе равных во всем мировом кино.

Чаплин восставал против машин не под флагом руссоизма. Человек не должен быть рабом машины, человека нельзя превращать в машину — вот его вера, его призыв.

Та же тема была затронута позже в творчестве французского сценариста, режиссера и актера Жака Тати. Долговязый человек, с развинченной походкой, в коротком широком плаще и коротких брюках, не скрывающих канареечного цвета носки, с зонтиком под мышкой, в старомодной шляпе и с неразлучной трубкой в зубах, чудаковатый и рассеянный добряк — таков образ созданного им героя господина Юло. Дебютировавший еще в немом кино, Жак Тати остался верен своему герою и в звуковых фильмах. Как и у Чаплина, в них крайне мало диалога, текст заменен сплошной цепью комических игровых сцен. «Предпочитаю играть предметами, а не словами», — говорил Тати. Пафос своего творчества он выразил в следующих словах: «Трудной ценой мне удается сохранить смех, его достоинство… Я всегда старался защитить человеческую личность, индивидуальность людей».

В фильме «Мой дядя» Тати сделал интересную вариацию на чаплиновский манер. Однако меланхоличный Тати не склонен был сокрушать машинное царство. Он лишь иронизировал над провинциальным простаком мсье Юло в его неравной борьбе с механическими ухищрениями и каверзами. Или над пылкими поклонниками механического сервиса, вроде бизнесмена, которого вместе с автомобилем проглатывает автоматически открывающийся гараж. Видно по всему, что Тати предпочитал старый добрый уют, без пылесоса, милую поэтическую безалаберность вместо модернизированной упорядоченности.

Он был терпимее Чаплина. И понятно почему: его герои имели постоянные пропуска в мир изобилия. А Чарли со своей подругой в «Новых временах» были лишь зрителями в мире изобилия. Заглядываясь на чужое достояние, не насытишься и не согреешься. Для Чарли даже тюрьма желаннее, чем мир чужого благополучия. В тюрьме хотя бы кормят.

Дейв Купер, герой английского фильма «Жил-был мошенник», последовал примеру Чарли, когда его решили освободить досрочно. Он проявил еще большую настойчивость: «Меня посадили на семь лет, и я их отсижу, это мое право, закон на моей стороне!» Поторговался: «Ну хотя бы еще недельку!»

Все-таки изгнанный, коснулся рукой на прощание стены своей камеры.

Своеобразно продолжались чаплиновские традиции, использовался его опыт. Числа продолжателей не счесть. Театр Аркадия Райкина считал себя выучеником Чаплина. Один из крупнейших итальянских драматургов и режиссеров театра Эдуардо Де Филиппо не скрывал влияния на него великого комедиографа. Многолетнюю сподвижницу Феллини, актрису Джульетту Мазину, как и американку Ширли Маклейн, называли «Чаплином в юбке». Трагикомический финал замечательной картины «Ночи Кабирии» Феллини и Мазина не скрывая заимствовали у Чаплина: «открытый конец» и полный грусти прощальный взгляд героини-бродяжки… Рене Клер с полным основанием считал крупнейшего представителя итальянского неореализма Витторио Де Сика «самым верным последователем Чарли Чаплина». Новатор киноискусства, Чаплин стал артистом для артистов, режиссером для режиссеров — у него все учились мастерству. Простое подражание ему превратилось в профессию: вслед за имитатором Билли Риччи появились бесчисленные поддельные Чарли Чаплины, которые заполнили цирки, мюзик-холлы и киноэкраны всего света, присваивая себе подчас не только чаплиновскую маску, но и его имя.

Искусство Чаплина продолжается и в других жанрах, в других стилях, эстетических системах.

А Жак Тати в фильме, выпущенном в 1967 году, подошел уже довольно близко к высоким чаплиновским традициям сатирического обличения. «Время развлечений» — так назывался этот фильм, может быть лучший у Тати. Почти девять лет он работал над ним, отделывая каждый эпизод. Фильм показывал торжество ультрамодерновой архитектуры, техники, сервиса. Всюду стекло, бетон, пластик, скоростные лифты, грохот машин, неоновая реклама, туристы, стандартизация жизни, поглотившее человека изобилие вещей. И наряду со всем этим — торжество фикций, мнимых красот и значимостей. Дорическая колонна в греческом стиле, украшающая современный холодный интерьер, оказывается лишь урной для мусора. А романтическая цветочница не столько торгует цветами, сколько позирует перед обалдевшими от непрестанного фотографирования заезжими иностранцами. Кто-то тщетно пытается прикурить у человека,

стоящего за стеклянной дверью. Другой не решается пройти в пустой проем, думая, что это стекло, и дожидается, чтобы швейцар открыл перед ним дверь, хотя она не загораживает пути, ибо стоит с выбитыми стеклами. Стекла — их больше всего в этом мире — коварны и непреодолимы. Вделанные в бетон, они стали невидимыми преградами между людьми. Каждый человек как бы в клетке, он отделен от другого незримой стеной.

Можно догадаться, что на экране выведен Париж, потому что среди бетонно-стеклянных нагромождений, придающих городам одно лицо, сиротливо прятался собор Парижской богоматери. Чтобы пробиться здесь, нужна неистребимая наивная вера мсье Юло, который разыскивал кого-то в бетонно-стеклянном лабиринте суперсовременных контор.

Что станет с человеком в будущем мире рациональных жилищ и послушных машин — вот что беспокоило Жака Тати. Не превратятся ли люди в общество роботов? Он ответил на этот вопрос с типично французской усмешкой: пожалуй, люди все же справятся с машинами, потому что всегда нужен кто-то с отверткой, чтобы починить остановившийся лифт.

Усмешка, но не легкомыслие. Тати забавлял зрителя, но и приглашал его к раздумьям. Не зря в конце фильма тревожно мигал красный сигнал — знак опасности.

Однако, сопоставляя лучшую картину Тати с «Новыми временами», отчетливо видишь их художественную несоизмеримость. Меткие, но поверхностные наблюдения, расплывчатые выводы одного и широту охвата жизни другого. Элегантный скепсис Тати, слегка разбавленный доброжелательным отношением к людям своего круга, и буйную полноту чувств и мыслей Чаплина, его общечеловеческую боль.

Конфликт Чаплина с его миром не трагедия характера, а неизбежная трагедия борьбы свободного ума, опередившего время, с обывателями, защищающими сегодняшние порядки. В таких фильмах не бывает happy end.

Нельзя, конечно, упрощать сложнейшую проблему взаимовлияний, как-либо ее нивелировать. На ту же итальянскую школу неореализма, равно как и на родственные ей послевоенные направления почти во всех других странах Запада и Востока, помимо чапли-новского творчества не менее сильное воздействие оказали фильмы, проникнутые духом социалистического реализма. Это признают почти все деятели итальянского киноискусства.

Признания такого рода можно легко найти в истории мировой кинематографии также и других лет. Да и само творчество Чарльза Чаплина 20 — 50-х годов — каким бы оно

было без новаторства советской кинематографии, без ее вторжения в новые области тематики и изобразительного решения?.. Общеизвестно, с каким пристальным вниманием неизменно следил Чаплин за развитием советского киноискусства, с каким живейшим интересом и радостью встречал каждое его достижение.

Никакой, даже самый яркий талант не может расцвести, питаясь лишь собственными соками. Для комедийного мастерства раннего Чаплина благотворной почвой послужили традиции английской народной пантомимы и юмора, а также, хотя и в ограниченной мере, традиции американского комического фильма. Проведя затем почти четыре десятилетия своей творческой зрелости в том же Голливуде, он создавал фильмы уже не по его законам, а вопреки им. Наибольшее наполнение чаплиновской эксцентрической комедии социальным и политическим содержанием совпало с расцветом советского киноискусства. Фильмы «Новые времена» и «Великий диктатор» красноречиво свидетельствовали о силе воздействия на художника передовых настроений века, о силе примера советской кинематографии, в лучших фильмах открыто говорившей о самых кардинальных проблемах современности.

Реакционной и в количественном отношении доминирующей кинематографии капиталистического Запада (равно как и литературе) на отдельных этапах всегда противостояли большие или меньшие прогрессивные силы, которые окрыляли человечество в его суровой борьбе за осуществление лучших идеалов. Чарльз Чаплин являлся на Западе одним из немногих мастеров самого массового из всех искусств, который с честью пронес знамя реализма, знамя борьбы за социальную справедливость на протяжении полувека.

Как и многие другие современные критические реалисты, Чаплин выступал с позиций общедемократических. Он рассматривал проблему демократии и свободы в абстрактном плане, а не в свете классовой борьбы. В этом отношении он даже отходил от объективных выводов своих лучших фильмов. Кто, как не сам Чаплин, убедительно доказал, что не может идти и речи ни о какой подлинной демократии, пока человек живет под политическим гнетом и под дамокловым мечом безработицы? Кто, как не сам Чаплин, показал, что не может быть речи ни о какой подлинной свободе, пока не завоевана основная свобода — свобода от нужды?

Демократия «вообще», свобода «для всех» — понятия аморфные, иллюзорные: если они существуют для эксплуататоров, то их нет у эксплуатируемых, и наоборот. Основа

свободы личности— это свободный труд, и положение людей труда в обществе (которых большинство) определяет степень человечности общественных отношений.

В наш век истинная демократия и истинная свобода перестали быть только теоретической проблемой. Практика социализма указала к ним дорогу. Ромен Роллан как-то записал в своем дневнике: «Буржуазное искусство поражено старческой инфантильностью, а это — конец его развития. До сих пор я считал, что искусство обречено на гибель. Нет, угаснет одно искусство, и возгорится другое».

Миссия подлинного художника сродни миссии революционера, который приближает завтрашний день, обнажая правду сегодняшнего и выкорчевывая отгнившие пни в вечно обновляющемся и вечно молодом мире.

Гения ведет по этому пути (часто неосознанно) не трезвый расчет, не благоразумие, а особое устройство его творческого аппарата — более зоркий глаз, чем у других, более обостренное чувство взаимосвязи с миром, более ранимое сердце. Конечно, аппарат может сломаться, износиться, но, пока работает и аккумулирует все восприятия жизни, он властно побуждает художника к творчеству, дает ему руководящую нить. Он преображает замысел художника, выстраивая произведение не по наметкам авторского логического плана, а по законам диалектики жизни, потому что есть в этом аппарате постоянно действующий корректирующий механизм, вроде придирчивого контролера.

Тут нет метафизики. Ведь этот аппарат не вне мастера, а в нем самом. Он часть его, как сердце, как мозг.

Любопытны превращения некоторых чаплиновских замыслов. Он мечтал о роли Гамлета, а сыграл клоуна Кальверо. Вместо императора Наполеона — диктатора Аденоида Хинкеля, вместо Иисуса Христа — убийцу мсье Верду.

Художник отражал симптомы общественной болезни. Период наивысших результатов искусства Чаплина— годы «Огней большого города», «Новых времен» и «Великого диктатора». Они были подготовлены двумя этапами становления мастерства.

Первый — до перелома 1917–1918 годов. Уже говорилось, чем он был вызван. Потребовались десятки короткометражек, три года работы, для того чтобы накопление случайных и разрозненных черт современности привело к кристаллизации более обобщенных ее признаков — сначала в «Тихой улице», затем, более отчетливо, в «Собачьей жизни».

Второй этап завершился в 1925 году выпуском «Золотой лихорадки». Если первый можно назвать этапом накопления

материала и интуитивной критики, подчас случайной и стихийной, то следующий этап — сознательный анализ жизни общества.

Протестующие нападки оскорбленных обывателей, противодействие художника, его окрепшее мировоззрение ускорили наступление этапа синтеза. Пришло время выводов. Сделанный прежде анализ действительности позволил нацелить внимание художника на две узловые проблемы века, две главные угрозы свободе личности, рожденные современностью.

Огни капиталистического города осветили темные, античеловеческие условия жизни его бесправных обитателей. Новые времена — это небывалая прежде концентрация капитала, машин, расслоение двух полярных групп общества. Одна обладает властью, другая ею подавляется. Цели их противоположны. В перспективе — автоматизированный муравейник с правящей элитой во главе.

Диктаторы — это угрожающее следствие уже для всего человечества растущей концентрации власти магнатов капитала и их политических ставленников. Она может превратить мир в воплощение бреда какой-нибудь ипостаси Гитлера. Горячее, отзывчивое сердце Чаплина словно вобрало в себя всю тревогу и ответственность за судьбу людей, среди которых он жил, и оно билось их верой и их опасениями.

«Огни большого города», «Новые времена» и «Великий диктатор» указали людям на грозящие им опасности. Скоро произойдет неизбежное — художника станут усмирять. Ведь гений опасен. Особенно если на знамени его написана Правда.

Чаплин достиг вершин мастерства. Самые рискованные намеки, самые тонкие приглашения зрителя к ассоциациям основаны на безукоризненной разумной логике и последовательности действий Чарли на неожиданных поворотах жизни. Былая нелогичность действия, комическое противоречие между ожидаемой реакцией Чарли и его действительным поступком, понятые как художественный прием, столь частый в короткометражных комедиях, почти исчезли в пору зрелого творчества художника. Нелогичность действия обернулась неразумностью людских порядков. А эксцентрическая тема неожиданного нарушения господствующих норм, алогичности самих человеческих отношений при капитализме приобрела глубокий философский смысл.

Французский писатель А. Веркор отметил в послесловии к своему философскому роману «Люди или животные?», что люди подчас серьезнее всего размышляют над проблемами, о которых им повествуется с улыбкой на устах, без навязывания уже готовых

истин и с предоставлением каждому права взвесить все «за» и «против». «Так, Кандид в повести Вольтера сильнее заставил французов задуматься, чем все ученые труды философов-энциклопедистов».

Когда в 1965 году в Голландии Чарльзу Чаплину была присуждена премия имени Эразма Роттердамского, великий кинематографист сказал:

— Я думаю, он немало позабавился бы, если бы мог узнать, что премия его имени присуждена клоуну. Ведь Эразм был философом и гуманистом.

Клоуны и прежде не чуждались философских материй. Но подобное официальное признание одного из них совершилось впервые.

Философское и художественное начала у Чаплина не соседствовали друг с другом, а жили в его зрелых фильмах как единый организм. Они обогащались взаимно и вместе с тем обогащали зрителя. Чаплиновское искусство несло в себе большие обобщения, в нем был важен не непосредственный ход сюжета, а те ассоциации, «боковые ходы», через которые выражалась авторская мысль.

При этом все комические приемы несоответствий, несовпадений и контрастов у него служили выявлению основной идеи картины. И жизнь Чарли начала строиться как закономерное, единственно возможное поведение данного человека в данных предлагаемых обстоятельствах, по терминологии Станиславского.

Чаплин, наверное, с интересом прочел бы также такие слова Станиславского: «Жестокая сатира допускает смерть, убийство и прославление его до степени геройства, чтоб злее осмеять людскую пошлость. Надо очень сильно и ясно сделать акцент на этой психологической, внутренней пошлости людей. Это и страшный трагический гротеск…»

Эти слова как будто впрямую относились к чаплиновской «комедии убийств» — «Мсье Верду», которой начнется новый, четвертый этап Чаплиниады. Горький этап!

Некоторые высказывания Чаплина как будто позволяют думать, что он приверженец так называемой школы представления. Например: «В актере всегда должен жить мастер, способный оставаться спокойным, свободным от всякого напряжения, — он ведет и направляет игру страстей».

Но вот видишь его на экране. У Чаплина-актера не замирало ли сердце, когда издевались над его Чарли? Человеческая боль во взгляде — итог спокойного актерского расчета? Нет.

Смотришь на Чарли периода последних короткометражек, на

Чаплина— Хинкеля, Чаплина — Верду, Чаплина— Кальверо — и словно присутствуешь при чуде полного перевоплощения артиста в другого человека.

Вспоминаются слова Чаплина о гармонии интеллекта и чувства. И слова Станиславского о том, что правда всегда чередуется с правдоподобием, а вера — с вероятием. И снова мысль Чаплина: во всякой правде есть частица лжи.

И тогда понимаешь, как едино обширное поле искусства, с его едиными законами правды, на которые индивидуальность художника налагает свой неповторимый отпечаток. В живой стихии искусства есть только законы правды, законы жизни.

Однако вернемся к Чарли. Его преследовали неудачи, хотя он давно уже не был похож на прежнего драчуна. Все время рвался к работе. Честен, благороден, скромен. Искренне и изо всех сил пытался жить по заповедям и кодексам. Во всем стремился следовать житейским стандартам. Необъяснимо: хотел быть как все, а почему-то выглядел сплошным исключением.

Чарли метался в поисках счастья, пробивался изо всех сил к Справедливости, а она поворачивалась к нему спиной. Удивительно!

Чаплин знал разгадку этого иллюзиона, но скрывал ее от Чарли. Он и зрителю выкладывал ее не в очищенном виде. Хотя ответ проще простого. Раз по рецепту получался пирог с яблоками, — значит, рецепт был такой и напрасно было ожидать воздушный торт. Раз по заповедям и житейским стандартам не получается обещанное, — значит, они ложны. И если у кого-то все-таки получается, — значит, они живут не по этим кодексам, а по каким-то другим, о которых официально не сообщается и в проповедях не упоминается. Для Чарли такое открытие было бы большим ударом.

Трагическое несоответствие между тем, как представлял себе мир Чарли и чем является на самом деле этот мир, — социальная основа искусства Чаплина— постоянно ставило Чарли в смешное положение. Доверчивый Чарли жил так, как если бы все вокруг (кроме явных бандитов и горьких пьяниц, конечно) были столь же доверчивы, честны, благородны.

Незаметно и ненавязчиво подводил Чаплин зрителя к мысли, что общество устроено дурно, на ложных основаниях. Неплохо, конечно, возделывать сад своей души, заниматься самоусовершенствованием и исправлением нравов отдельных членов общества, только не очень это плодотворно.

Жизнь людей нужно так организовать, чтобы исключить всякую возможность несправедливости, унижения человеческого достоинства. Это главное.

В «Новых временах» яснее чем где-либо прежде зазвучал этот глубинный подтекст. В последнем кадре Чарли, как обычно, уходил в будущее по дороге, теряющейся за горизонтом. На этот раз — вместе со своей подругой, такой же обездоленной, как и он. Бороться за человеческое достоинство они будут вдвоем. Куда они придут? Вместе — к «Великому диктатору».

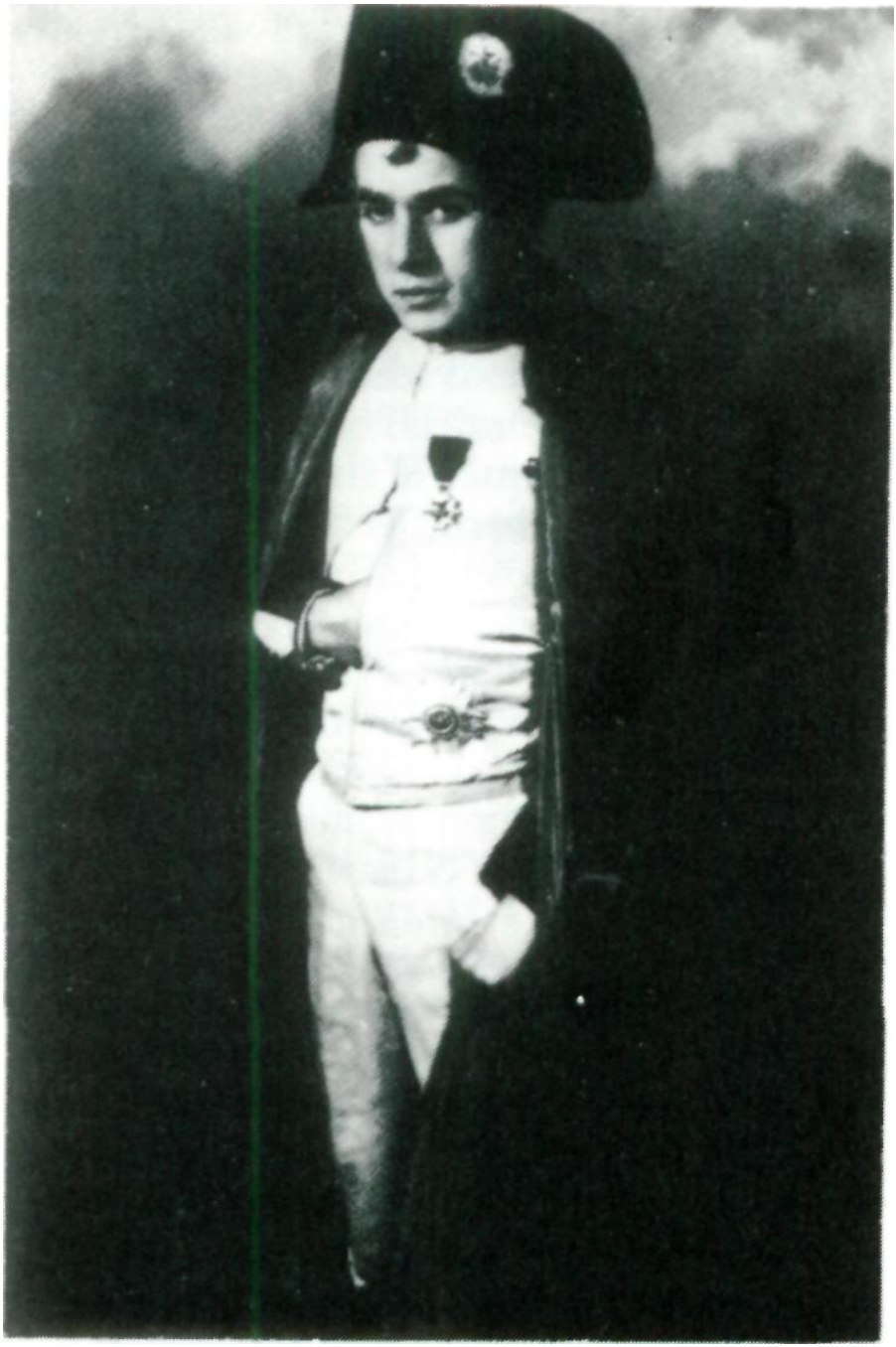
Конечно, легче всего утешиться мыслью, что Гитлер — выродок, с фантастическим отсутствием нормальных человеческих качеств, какая-то нелепая случайность в истории и что ужасов фашизма могло и не быть, если бы не родилось случайно вот такое чудище с маниакальными мечтами.

Спокойнее жить, если думать, что появление среди людей всяких иродов, калигул, неронов и прочих тиранов — досадное исключение из правила, а не закономерность. Заманчиво предполагать после падения очередного диктатора, что подобного варварства в жизни людей никогда больше не будет.

Еще римляне знали: мало низвергнуть тирана, надо еще создать такие условия, чтобы новый не узурпировал власть. Однако и в Риме и в прочих империях узурпаторы разных величин один за другим усаживались на шею своего народа. И по сей день с неуклонной закономерностью появляются новые нероны, пока народ фактически лишен права определять свою судьбу и контролировать свою же собственную (нередко «свободно избранную») власть.

Фашизм — это не только и не столько Гитлер. Это закулисные правители мира, культивирующие власть денег над людьми. Это еще тысячные толпы восторженных слушателей гитлеровских речей, это убийцы и мародеры в чужих странах. Это пассивные исполнители преступных приказов. Фашизм— это значительная часть простого народа, одурманенная ложью. Как в театре, где короля играют и придворные.

Когда власти последовательно насаждают неандертальский уровень мышления, вкусы питекантропов, равнение на мещанскую посредственность; когда разжигаются звериные инстинкты, заботы о собственной шкуре за счет других, о насыщении и наживе за счет других; когда внедряются расовые, шовинистические или кастовые химеры; когда воспевается всеми средствами милитаризация духа — тогда непременно возникает почва для появления невежественной фашиствующей массы и такой же невежественной правящей верхушки.



Из несыгранных ролей Чаплина. Чаплин в костюме Наполеона

В «Великом диктаторе» Чаплина человеческая общность палача и его жертвы была выражена самым непосредственным способом: оба они как две капли воды похожи друг на друга.

Один актер играл двух совершенно разных людей. И когда в конце фильма бедный парикмахер оказался в роли диктатора, а Хинкель стал жертвой, Чаплин осветил мысль о человеческой общности другим светом: в человеке могут оживать не только звериные инстинкты. Маленький, заурядный парикмахер обнаружил высоты человеческого духа, так же дремавшие в нем до поры, как в каждом человеке, и проснувшиеся в момент смертельной опасности для всех людей.

Он человек, все в нем есть, но главное — в нем живет Прометей. В каждом живет Прометей, хотя бы частицей его огня, и потому надо верить в человечество, несмотря ни на что!

И в мир насилия Чаплин кидал мужественные, страстные слова. В них была цель — братство свободных людей на основе демократии, науки и прогресса.

Недостаточно четкая программа? Не указаны пути достижения цели, игнорирована классовая природа общества? Да, Чаплин не коммунист, способ социального преобразования мира ему был неизвестен. Как достичь великой цели — к решению этого вопроса он призывал всех людей, однако не считал себя вправе диктовать решения.

Но рядовой гражданин выразил мечту многих. Эта шестиминутная речь — уникальный по смелости кинематографический прием во всей истории мирового кино.

Только гениальный художник-гражданин мог пойти на это. Вернее, не мог сделать иначе!

Две роли Чаплина в одном фильме— как единоборство двойников в битве добра и зла, имеющих одну внешнюю личину.

Многое написано об артистическом совершенстве Чаплина в «Великом диктаторе». Жан-Луи Барро, например, с восхищением говорил о сцене пожара. Парикмахер смотрит, как горит его дом. Он недвижим, зрители видят только его спину, но чувствуют потрясение человека, как бы различая все этапы его отчаяния. «Чаплин достиг, — писал Барро, — вершины искусства пантомимы— полноты жизни в неподвижности».

«Великий диктатор» бичевал не одних нацистов. Если бы в фильме проявился только антигитлеровский пафос художника, тогда, пожалуй, не была бы столь острой реакция на фильм в США и не началась бы с него самая изнурительная травля Чаплина.

Как уже говорилось, Чаплин мечтал поставить фильм о Наполеоне — чуть ли не с 1920 года — и переходил от одного замысла к другому. В последнем, пятом по счету варианте Наполеон, как и всякий носитель пережившей себя идеи, также пытался спорить с законами общественного развития, остановить

колесо истории. Вначале ему сопутствует удача, потому что его имя еще ассоциируется с делами прошлых лет. Но для политического или военного успеха это весьма шаткая и недолговечная основа. И как скоро она исчезает (по замыслу Чаплина, из-за ошибочного известия о смерти диктатора), неизбежно рушится и вся возведенная антиисторическая постройка, лишь ненадолго опередив по времени гибель самого строителя.

Трактовка Чаплином судьбы французского диктатора была не только исторична по своему существу, но и имела актуальное философское звучание. По сути дела, в уроках прошлого Чаплин искал лишь исторические параллели и аналогии для наиболее рельефного (и допустимого с точки зрения цензуры) выражения волновавших его проблем современной истории. Почему именно образ Наполеона столь упорно, почти пятнадцать лет, занимал воображение Чаплина — ответ на этот вопрос следует искать в окружавшей художника действительности, в отличительных особенностях американской общественной жизни.

На одну из этих особенностей указывал Драйзер в своей «Трагической Америке»: «Побольше денег и поменьше свободы, побольше деспотизма и поменьше образования для масс! Такая идеология всегда сопутствует режиму, утверждающему абсолютную власть немногих лиц над большинством народа. Олигархия!.. Первоначальная идея государственного устройства Соединенных Штатов превратилась в пустой звук…»

Установлению реакционной террористической диктатуры неизменно предшествуют наступление на демократические права и свободы трудящихся масс, подчинение государственного аппарата монополиям, создание разветвленной сети фашистских организаций, разбухание органов непосредственного подавления — армии, полиции, суда, разведки. Все эти тенденции развивались в Соединенных Штатах с времен первой мировой войны, несмотря на сохранение внешних форм конституционного правления. Американский журнал «Каррент хистори» писал в сентябре 1931 года: «Некоторые влиятельные элементы уже давно носятся с мыслью, что для преодоления наших трудностей нужно установить некую экономическую и политическую диктатуру. Известно, что в Нью-Йорке и Чикаго уже состоялись совещания влиятельных лиц, на которых выяснялись настроения и обсуждались возможности действий». А спустя семь лет президент Национальной ассоциации промышленников Х.-В. Прентис откровенно заявил: «Американский капитализм может оказаться вынужденным прибегнуть к какой-либо форме скрытой фашистской диктатуры».

Конечно, в Соединенных Штатах, как отмечал Юджин Деннис в разгар маккартизма, в 1948 году, движение к фашизму не следует образцу, установленному Муссолини в Италии или Гитлером в Германии. Но как бы то ни было, «американский монополистический капитал теряет веру в возможность эффективно управлять буржуазно-демократическими методами».

Перерождение американской буржуазной демократии не было секретом и для Чарльза Чаплина — убедительным свидетельством тому служило само его творчество, начиная с «Иммигранта». Чаплина всегда отличало необычайно острое видение современности: куда раньше многих крупнейших буржуазных государственных деятелей он видел самую суть того или иного общественного явления, за какими бы напластованиями преходящих событий и временных изменений она ни скрывалась. Он понял страшную сущность экономического кризиса при самых первых признаках его в Соединенных Штатах, когда президент Гувер пытался еще ворковать о «вечном просперити». (Именно это «просперити» было высмеяно Чаплином в кадрах пролога «Огней большого города».) В 1931 году, когда премьер-министры и дипломаты Запада курили фимиам Муссолини и ставили его государственную «мудрость» себе в образец, Чарльз Чаплин говорил:

— Современные диктаторы — это паяцы, которых дергают за веревочку промышленники и финансисты.

В 1933 году, как только в Германии захватили власть нацисты, Чаплин забил тревогу, а затем решил сделать сатиру на Гитлера — всю свою жизнь он верил в убийственную силу смеха.

Работа над «Новыми временами» не позволила осуществить замысел в те годы, но отсрочка не погубила его (как это случилось с другими замыслами— о Христе, Гамлете или бравом солдате Швейке). Она и не могла погубить: Чаплин полностью отдавал себе отчет в чудовищной сущности гитлеризма. Наоборот, прошедшие пять лет позволили осмыслить, уточнить идею и содержание фильма.

Облик современного диктатора оттеснил в творчестве Чаплина образ Наполеона. Причины этого понятны: бонапартизм был лишь явлением прошлого, судьбы которого представлялись неукротимому свободолюбцу Чаплину поучительными в свете событий современной истории. Гитлер же явился реальным, живым воплощением зла и в еще большей мере отвечал авторскому замыслу. Только если фильм о французском императоре задумывался им в плане трагедии, то «Великий диктатор» был решен совсем в другом ключе: фашизм как порождение капиталистической реакции представлял собой

прямой объект для сатиры. При этом Чаплин сумел преодолеть все жанровые каноны прошлых веков. «Великий диктатор» — это одновременно буффонада, трагедия, комедия, политический монолог, адресованный человечеству. Произведение искусства в состоянии подняться до уровня властителя дум и универсума форм. Чаплин преподал урок не только кино, но и литературе, живописи, музыке.

Когда вышел на экраны «Великий диктатор», многие сразу же оценили мощь снаряда, направленного в гущу всех душителей свободы и глашатаев социальной лжи и несправедливости.

Америка еще не объявила тогда войну фашистской Германии. Вскоре пробил и этот час. Потом пришла победа над Гитлером. А насилие не исчезло из жизни людей.

Американский писатель Джозеф Хеллер в сатирическом романе «Уловка-22» изобразил американских генералов, по мировоззрению недалеко ушедших от фашистских главарей. В годы войны они боролись еще и с антифашистскими убеждениями своих собственных солдат, а одного из них даже подвергли преследованиям за то, что он «плохо отзывался об Адольфе Гитлере, который так успешно боролся в Германии с антиамериканской деятельностью!»

Фильм «Великий диктатор» заклеймил всех тех, кто открыто исповедовал человеконенавистничество. С неменьшей силой был нанесен удар и по тем, кто на словах ратует за свободу и равенство, а на деле, оберегая свою шкуру и капиталы, цепляясь за высокие посты, панически боится свободного народовластия в условиях действительного равенства и справедливости.

Реакционеры во всем мире, прежде всего в Америке, учуяли именно эти опасные стороны художественной позиции Чаплина. И учуяли правильно.

О человеке-звере поставил Чаплин свой следующий фильм. Человек человеку— волк. Эту печальную истину мсье Верду применял к делу не фигурально, а буквально. Он доводил до логического завершения мысль о том, что благополучие достигается за счет других, и убивал этих других.

У мсье Верду — холеные усики, они отдаленно напоминали гитлеровские. О Гитлере нельзя не вспомнить. Дело не в усиках.

Гитлер был убежденным вегетарианцем. Любил собачонок. Ласково трепал по щекам карапузов. Переживал, слушая «Лоэнгрина». И он же объявил, что освобождает немцев от никчемной химеры совести.

Мсье Верду категорически освободил себя от этой химеры. Ему нужны деньги — он убивал и брал деньги. В фильме Чаплина, по его словам, были жестокий юмор, горькая сатира и

критика социального порядка, готового превратить всех в массовых убийц.

Несколько лет шла работа над фильмом. Первые страницы сценария были написаны летом 1942 года, в самый критический период войны. С каждым годом все яснее вырисовывалось лицо фашизма, а это были годы, когда рождался мсье Верду.

Но вот кончилась война. Трибунал в Нюрнберге судил гитлеровских убийц. Мир увидел пепел узников Освенцима. В зал суда вносили абажуры из человеческой кожи и пепельницы из отполированных черепов. Их делали не патологические выродки, не чудовища с Марса, а люди с Земли, освобожденные своим правительством от «химеры совести».

Все это сопутствовало написанию сценария и съемкам «Мсье Верду».

Прибавим к этому шантаж на судебных процессах против Чаплина за эти годы, непрекращающуюся травлю в прессе, демонстрантов Католического легиона с плакатами: «Чаплин — прихвостень коммунистов!», «Выслать Чаплина в Россию!».

Прибавим еще — обманутые надежды демократии после войны, активизацию комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, речь Черчилля в Фултоне, после которой явственно запахло подготовкой новой войны.

Можно понять, почему Чарли, оптимист и борец в 30—40-х годах, победив Хинкеля, все же уступил место, как побежденный, другому из породы хинкелей — мсье Верду.

Исторический фон фильма был документален, фигура же Верду (как и сюжет) подана в условной манере, присущей трагикомедии. Только, в отличие от Хинкеля, образ Верду менее пародиен, он, скорее, философичен. Философия, носителем которой он выступает, небезупречна с позиций художественной логики или внутренних закономерностей эксцентрического алогизма, но изображение окружающего мира предельно реалистично — даже и без хроникальных врезок.

Однако не только об ужасной действительности говорил в картине Чаплин. О возможности еще более ужасного будущего. Вот во что нужно превратиться, если следовать логике волчьего общества, — вернуться к звериному прошлому. Если нет закона «человек человеку — друг» и важно любыми средствами добиться преуспевания, тогда смертельная вражда неискоренима, а войны — вечны.

Потрясенный жестокостью художник как бы предостерегал: «Остановитесь! Объявите все виды насилия над личностью вне закона! Все виды!»

Из несыгранных ролей Чаплина. Герой — мечта слепой девушки из «Огней большого города»

Увы, прогресс не движется так стремительно, как хотелось бы. А нетерпение у некоторых рождает отчаяние. В поисках объяснения черепашьих шагов прогресса люди тогда находят причину бед в собственном несовершенстве, и их охватывает чувство безнадежности, бесцельности усилий, непобедимости зла.

Но куда более благородна миссия воспевания образцов человеческого мужества, любви, верности долгу и идее,

утверждение примеров героизма. Чарли вырос до таких масштабов. Поэтому именно он в «Великом диктаторе» стал вершиной Чаплиниады, а не его нигилистическая модификация — Верду.

Если сравнить тональности «Мсье Верду» и следующего фильма, «Огни рампы», то убеждаешься, что место пессимизма заняло мудрое спокойствие.

Теперь Чаплин знал: жизнь бывает жестокой и несправедливой к человеку, но не она в этом виновата, а сами люди, которые сделали ее такой. Энергия надежды, стремление к борьбе помогают одолеть кажущуюся безысходность. Искусство цирковых артистов — тоже оружие в этой борьбе.

Тема фильмов Чаплина — человечность. Темы песенок Кальверо — блохи и сардинки.

Впервые Чаплин подчеркивал возраст своего героя — никогда прежде тот не имел значения. А здесь это немаловажный фактор: стареет человек— стареет и его искусство.

Покинуло ли Кальверо вдохновение или измельчало его искусство? Изменилась публика, другое стало время, и искусство не может оставаться полностью прежним. Вдохновение — нечастый гость в душе, где поселилось равнодушие к жизни, безверие.

Но жизнь преподала Кальверо урок своей мудрости: кровная заинтересованность печалями ближнего преобразила его собственное существование. Искусство лишь тогда желанно людям, когда оно исходит от человека, которому близки печали и радости людей.

И тогда приходит к артисту вдохновение. Иногда — слишком поздно…

В «Огнях рампы» было много знакомого по прежним фильмам, но прочитанного заново — глазами философа. Как в «Цирке», так и здесь герой Чаплина устроил счастье двух влюбленных, а сам остался со своим одиночеством. В финале «Цирка», когда любимая уехала с молодым канатоходцем и он остался один, зрители чувствовали горечь разбитых надежд наивного и доверчивого чудака. Жизнь снова обманула его. В «Огнях рампы» Кальверо умирал, но смерть его звучала гимном жизни, потому что его служение искусству продолжалось в юной Терри. Никакие испытания не смогли лишить Кальверо найденного им смысла жизни — жить для счастья другого человека.

Фильм оторван от конкретностей современной действительности? Упрек кажется правомерным. Но только кажется. Не в первый раз Чаплин заменял прямой анализ

сегодняшнего дня показом вчерашнего и даже уводил действие с американской почвы. В «Парижанке» — Франция. Отдаляя время по различным причинам, Чаплин показывал во вчерашнем то, что действительно и актуально сегодня.

Этот фильм одновременно апофеоз клоуна и прощание с ним. Но клоун всегда возвращается. Один из бесчисленных учеников Чаплина, прославленный мастер пантомимы Марсель Марсо, сказал как-то: «Наблюдатель и свидетель своей эпохи, мим так же вечен, как время… Сам народ будет продолжать развивать эти источники радости, волнений, борьбы, надежд, жизни». Клоуны в маске Пьеро живут столетиями (один из последних у нас — Юрий Никулин). С точки зрения краснощеких клоунов-весельчаков, Пьеро был беззащитным и его надо было лупить по щекам, чтобы он излечился от своей меланхолии. Но лицо Пьеро лишь невесело смеялось под толстым слоем пудры. С каждым веком Пьеро менялся вместе с современниками, но не изменял своей натуре и принципам. Он выдумывал все новые и новые шутки, а однажды снял колпак и надел шляпу-котелок, ушел с цирковой арены в театр, со сцены — на экран и восстал против судьбы: ловкий и порой неуклюжий, смешной и грустный, честный и добрый… Узнавать его изменившиеся черты и научил зрителей Чаплин.

Чарли никогда не вернется, он неповторим. Как не вернулись Дебюро, Лорел, Грок… Но каждый из них возрождался в ином образе. Вот так же возродится когда-нибудь и Чарли. Но уже не чаплиновский…

И даже без Кальверо — в его просветленную мудрость переплавились личный опыт и интуиция Чаплина.

Однако вулкан не угас. Две страсти побуждали его, как и всякого художника, к творчеству — любовь и ненависть. Только отчетливее, чем у многих. Сильнее по накалу.

Потому естественна и неизбежна многокрасочность художника. Она не противоречила единой, постоянной, преобладающей теме его творчества. Тема — от мировоззрения. Живые и разнообразные огни, освещающие тему, — от души, от темперамента.

Человечность — сверхтема всех фильмов Чаплина. Это подчеркивалось не раз. Но сколько красок — от бурлеска до трагедии! Говорил ли он о самых мрачных сторонах жизни — за кадром все равно чувствовалось дыхание добра. Делился радостью, а на ней был отсвет близкого горя, неизбежного, но тоже преходящего.

В последнем фильме Чаплиниады, «Король в Нью-Йорке», он поделился гневом на американскую действительность, а фактически (и Чаплин сам об этом сказал на одной из пресс-

конференций) — на весь «цивилизованный мир», где слова «свобода» и «демократия» превратились в словесный реквизит.

Гражданский пафос фильма исходил из самых насущных вопросов, из того, что сильнее всего волнует гражданскую совесть большинства людей. Чаплин с полным правом называл себя гражданином мира, — чувство полноправного хозяина жизни, ответственного вместе со всеми людьми за счастье человечества, боль и вера одного из сыновей Земли отзываются во всех сердцах.

Всегда избегая лобовых решений, используя закон косвенного воздействия, художник достигал большей убедительности. Пронизывая серьезное смешным, он контрастно усиливал значение серьезного.

Вот король Шедов на званом обеде декламирует шекспировские слова: «Быть или не быть…»

А зрителям смешно: они видели, как алкоголик Билл, услышав этот вопрос, поперхнулся вином.

«Не жаждать? Умереть, уснуть…» — произнес Шедов и попал рукой в блюдо с мороженым. — «…И видеть сны, быть может?..» — раздумывал он, стряхивая с пальцев мороженое прямо в лицо хозяйки дома. «Кто снес бы плети и глумленье века…» — «Гнет сильного, насмешку гордеца…» — продолжал за кадром его голос, а зрители видели на экране мирно спящего в кресле королевского посла.

Зрителям было смешно. Но только поначалу. Странное дело — мы ощущали затем свою сопричастность судьбе Гамлета — Шедова, мы сопереживали ему в критический момент его жизни. Боль Шекспира ожила в нас. И как только она овладела нами, Чаплин шутливой концовкой эпизода возвратился с вершин философии на несовершенную землю: «Так трусами нас делает раздумье!» — говорил Шедов в то время, как два лакея сталкивались друг с другом, уронив с грохотом на пол свои подносы и вызвав, хохот зрительного зала.

Но заключительные кадры фильма были лишены и тени смешного. Атмосфера задумчивости, печаль мальчика Руперта, грустные глаза короля, расставшегося с грезами и иллюзиями, с которыми сам Чарльз Чаплин к тому времени давно уже распрощался…

Прав был Всеволод Пудовкин, когда подчеркивал, что не только исключительная тонкость и оригинальность, профессиональность приемов отличали Чаплина от других кинорежиссеров мира: «Благодарная вера в человека, в неизбежность победы человеческого разума и справедливости — вот живительная почва, на которой рождались и росли его произведения. В творчестве великого художника все отступило на

второй план перед смыслом сюжетов и образом героя».

А сюжеты эти и образ этот — не маленького, не простого, но человека как такового — безусловно, соотносимы со смыслом известных слов Энгельса (из письма к Каутской), что роман выполняет свое назначение, когда, «правдиво изображая действительные отношения… расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего, — хотя бы автор не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону».

Если герой Чаплина порой и «не становился», то создатель его был активно на стороне тех, кто защищает мир, кто борется с угнетением и социальной несправедливостью.

Отражая важнейшие социально-политические конфликты эпохи, обостряя негативное отношение к буржуазной идеологии и буржуазным общественным институтам, сознательно или бессознательно выражая протест широких демократических масс, представители критического реализма оказывали и оказывают большую поддержку народам в их борьбе за мир и социальную справедливость. В этом смысле Чаплин — необыкновенно емкое имя. Говоря — Чаплин, мы подразумеваем человечность, гуманизм искусства, гражданственность художника, нетерпимость его к реакции всех видов. Говоря — Чаплин, мы имеем в виду народность и жизненность творчества, яркую самобытность таланта.

Характеризуя две культуры, которые противостоят друг другу в капиталистическом мире, В. И. Ленин относил к прогрессивной не только социалистическую, но и демократическую по своей направленности культуру, несмотря на ее непоследовательность и противоречивость.

Важное отличие Чаплиниады заключалось— также и в этом плане — в ее удивительной целеустремленности. Отблески революционных преобразований, потрясавших мир, обнаруживались и в характере обличения Чаплином буржуазного общества, и в показе крушения асоциального романтизма в условиях окружающей среды (например, в «Огнях большого города»), и в противопоставлении господствующей системы насущным потребностям людей («Новые времена»), и в мечте о прекрасной, свободной жизни, в призыве сражаться за новый мир, за мир справедливый и просвещенный («Великий диктатор»).

Практически для Чаплина как комедиографа не существовало пределов возможностей смешного. Причем какие бы проблемы ни затрагивались в комедиях Чаплиниады — социальные, экономические, политические, — о них неизменно говорилось

языком эксцентрики (что цементировало их и с точки зрения формы). Эксцентризм возникает из гиперболизации констрастов, из столкновения обычно несовместимых вещей или положений, невероятного сочетания обычного, соединения несоединимого, внутреннего (а не просто фабульного) смещения нормальной последовательности и связи явлений. Только в эксцентрике и могла воплотиться вся неповторимо своеобразная чаплиновская эпопея, с ее причудливыми, но глубоко жизненными переплетениями фарса и трагедии, буффонады и лирики. Эксцентрика была необходимой формой, и сила художественного выражения авторской мысли отнюдь не снижалась оттого, что она оказывалась облаченной в эксцентрические одежды.

Искусство Чаплина имело своим источником ту самую простонародную клоунаду, эксцентризм которой произвел впечатление на В. И. Ленина во время его пребывания в Лондоне. Оценка Лениным эксцентризма как особой формы искусства была сделана, по свидетельству Максима Горького, в следующих словах: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!»

У Чаплина эксцентризм вырастал из диалектического единства образа героя и темы произведения. Сюжеты фильмов были поэтому полемичны или пародийны.

В одном случае, например, дружба Чарли с миллионером оказывалась возможной, пока тот отключался от своего самосознания, а любовь Чарли и девушки — пока та оставалась слепой. Все изменялось, стоило только нормальной общественной логике вступить в свои права. Идея несовместимости воплощенного в образе Чарли человеческого начала и социальных норм реализовывалась просто — их очной ставкой.

В другом случае Чаплин использовал собственные «трюки» своей современности — рационализацию, безработицу, кризисы, — подняв над ними флаг протеста, который Чарли словно случайно нашел на улице. И снова герой несложным приемом становился мерилом испытания на человечность. Не образцом, но единицей ее измерения.

В третьем случае Чарли попал в экстремальные условия: на войну и к фашистам. В начале фильма не было Хинкеля, но военный психоз уже калечил и убивал людей. Одно это свидетельствовало о том, что фильм был призван разить не только германский нацизм, но милитаризм и реакцию вообще. И пафос обличения последних достигался через особенно высокую здесь патетику гуманизма. Закономерно, что Чарли и его подруга

обрели энергию, смелость, готовность идти наперекор судьбе.

Чарльз Чаплин знал, где находился центр его эксцентризма. И умел его выявлять понятными для всех средствами (нам известно, как сложно достигалась в действительности простота этих средств). Правители алогичного мира платили ему ненавистью за «зловещие намерения» снизить, высмеять те качества, которые составляют их силу и величие. Ведь Чаплиниада помимо всего прочего находилась также в откровенном противоречии с буржуазным прагматизмом, пресловутой рекламой индивидуального успеха.

Чаплин магически превращал все виды общественного нонсенса и беззакония в абсурдное наваждение. Причем не только в своих шедеврах, но и задолго до создания большинства из них. Ведь прежде чем овладеть высочайшим искусством воплощения в эксцентрике самых важных для человеческих судеб явлений жизни, Чаплин должен был пройти через ступени примитивной, чисто внешней эксцентриады. (Пожалуй, самый наглядный пример последней — это эпизод из «Реквизитора», когда на сцене театра силач с трудом поднимает, к восторгу публики, огромные гири, а появившийся после него щуплый Чарли с невозмутимой легкостью подбирает их все и уносит за кулисы.)

Не порывая генетических связей с подобной эксцентриадой, Чаплин преодолевал ее формалистические стороны (трюк ради трюка), стал постепенно уделять все больше внимания раскрытию алогизмов в человеческих отношениях. В «Малыше», «Цирке», «Золотой лихорадке» он достиг уже с помощью эксцентрических средств мастерского и волнующего психологического, а также социального проникновения в характер человека. Не случайно Рене Клер уже в 1929 году смог прийти к выводу: «О Чаплине нельзя сказать ничего, что было бы неверно и банально, а между тем все, что о нем было сказано, далеко еще не достаточно… Чаплин— величайший драматург, величайший романист нашего времени. Актерским талантом Чаплин затмил для публики свой писательский гений… Но если как с актером с ним могут иногда сравниться другие великие мастера, то как с автором фильма с ним никто не может сравниться: он — единственный».

Из несыгранных ролей Чаплина. Одна из импровизаций на тему «Облик бизнеса»

В этих словах не содержалось ни грана преувеличения. Без поразительного драматургического дара, раскрывавшегося чаще всего непосредственно на съемочной площадке, было бы невозможно уже само противопоставление маленького романтического человека огромной и мощной Системе, вполне реально воссозданной и потому особенно зловещей. (Отметим,

что много лет спустя, в 1962 году, Оксфордский университет присвоил Чаплину почетную степень доктора филологии.)

Как всякое олицетворение, образ героя был условным, заостренным. Чарли воплощал в себе все обездоленное и страждущее человечество — он был таким же, как миллионы других, и в то же время не похожим ни на кого. Клоунская маска призвана была подчеркнуть абстрагированность и символичность его образа, контрастно выделить его из всех окружавших реалий. Чаплиниада, как творения Гоголя или даже Бальзака в прошлом веке, явилась наивысшим торжеством романтики как орудия критики реальной действительности. Она стала в нашем столетии романтическим образцом бичевания преступлений и пороков капиталистического общества, которые превратились в имманентные свойства его бытия.

В свое время философ-материалист Людвиг Фейербах подчеркивал: «Где чувство возвышается над предметами чего-либо специального и над связанностью с потребностями, там оно возвышается до самостоятельного теоретического смысла и достоинства: универсальное чувство есть рассудок, универсальная чувствительность — одухотворенность». В этих словах — ключ ко всей философии Чаплиниады, возведенной до самостоятельного теоретического, а не только художественно-практического осмысления действительности. С позиций рассудка в ней проверялся специфический характер этой действительности; одухотворенностью наделялся противостоявший ей символический, а, значит, человечески-универсальный персонаж. (Именно такая одухотворенность ошибочно трактовалась прежде, да нередко и сейчас как разновидность мелодраматизма или сентиментальности.)

Конечно, одухотворенность, понимаемая как «универсальная чувствительность» человеческого характера, отнюдь не всегда синоним интеллектуальности, богатства духовных потребностей и стремлений. Чарли не мог быть ими наделен, ибо это противоречило бы правде жизни и правде образа. Чаплин не идеализировал Чарли, с его инфантильностью и примитивностью сознания. Наоборот, используя это как контрастную черту его характера, Чаплин вместе с тем критиковал повинное в их сохранении общество. Не восхищение, а горечь и сочувственный смех вызывала такая ущербность героя. Зато душевные качества возносили Чарли на недосягаемую для всех окружающих высоту. Искусство обращается прежде всего к чувству и им заражает людей. Благодаря этому его свойству образ Чарли мог подняться до универсального символа целой эпохи в истории империализма.

Идеи художественных произведений, как известно, не всегда адекватны у критических реалистов их собственным убеждениям или характеру восприятия ими действительности. Вспомним в этой связи того же Гоголя или Бальзака. На примере творчества последнего Энгельс вывел свою знаменитую формулу о противоречиях между методом и мировоззрением художника.

Нелегко, конечно, сформулировать взгляды самого Чаплина как нечто цельное и сложившееся. Ему хотелось верить, что у человечества существуют определенные незыблемые нравственные устои. Возможно, что это убеждение облегчало ему задачу в мире социального хаоса и политических катаклизмов, помогало сражаться за истину и справедливость. Недаром Кальверо в «Огнях рампы» столь часто возвращался к теме о сущности жизни, о возвышенной красоте души человеческой, о необходимости борьбы за ее сохранение. Не исключено, что Чаплину было близко убеждение Томаса Манна, который в одном из своих последних выступлений сказал: «Я думаю и надеюсь, что именно в страданиях и горестях нашего переходного периода рождается новое чувство общности людей. Постепенное духовное формирование такого нового гуманизма поможет человечеству в тяжелой и сложной задаче — подняться на новую ступень социальной зрелости».

Жизненный и творческий путь Чаплина очень скоро привел его к прогрессивно-демократическим воззрениям. Свою актерскую и режиссерскую профессию он правомерно считал разновидностью общественной деятельности.

Тем не менее в целом чаплиновскому творчеству была свойственна определенная непоследовательность и оно представляло собой по идейному наполнению, а иногда и по настроению и эмоциальной окраске не прямую восходящую, а изломанную линию. В этом смысле в нем было другое, внутреннее деление, определявшееся чередованием усиления и сравнительного снижения остроты социально-политического звучания. Так было на ранних этапах: чисто трюковые, развлекательные комедии перемежались сатирически-обличительными (вершиной их явился трехчастевый фильм «На плечо!»). Эти характерные для Чаплина — как, впрочем, и для многих других киномастеров критического реализма (Рене Клера, Джона Форда, Уильяма Уайлера и других) — скачки повторялись и позже. Например, после классической для немого кино кинодрамы «Парижанка», которая давала цельную, психологически углубленную характеристику нравов и быта буржуазного общества, и после лирико-комедийной «Золотой лихорадки», пародийно срывавшей покровы с романтики

золотоискательства, обогащения, был выпущен фильм «Цирк», который имел много общего с клоунадами старого времени. Не менее показательно также появление после «Короля в Нью-Йорке» комедии положений «Графиня из Гонконга», водевильные коллизии и портретная галерея которой не несли в себе сатирически-обличительного заряда.

Сам факт подобного чередования красноречив: он свидетельствовал о творческих трудностях в поисках тем и сюжетов. Воображение Чаплина питалось тремя склонностями: к воспоминаниям, к анализу и к гротеску. Однако реалистическое отражение жизни оказалось отнюдь не во всех случаях достижимым при ограниченности либеральных идейных позиций. Отсюда неровность творческой эволюции, отступления от достигнутых с трудом вершин. И никакая объективная, полная оценка творческого пути самого выдающегося деятеля прогрессивного киноискусства Запада невозможна без учета основных этапов этого пути. Поскольку же Чаплин, как правило, выпускал по два, а иногда даже и по одному полнометражному фильму в десятилетие, то чуть ли не каждый из них знаменовал собой определенный этап (что не исключает их группирование в хронологические периоды, каждый из которых по-своему специфичен).

Еще об одном чрезвычайно важном обстоятельстве свидетельствовал факт «изломанной» творческой линии — об известной нам изломанной творческой биографии. Английский киновед коммунист Айвор Монтегю в своей книге «Мир фильма», охарактеризованной им самим как «исследование того, в каком соотношении находятся кино и окружающая нас действительность», писал с горечью о западном кинематографе и с гордостью о Чаплине: «В истории кино есть только один поистине независимый художник. Это — Чарльз Чаплин. Он добился своего положения, отбыв почти рабское ученичество, и теперь стремление сохранить достигнутую независимость является внутренней потребностью его творческой натуры. Наконец-то он свободен! Свободен в финансовом отношении! Творить не с подрезанными крыльями!»

Уже вскоре, однако, независимое положение даже Чарльза Чаплина, как уже указывалось, изменилось. Да и прежняя независимость Чаплина была понятием относительным. Непрестанные вмешательства многоликой и хитро организованной цензуры не могли даже в период наивысшей славы Чаплина не «подрезывать ему крылья». Это вмешательство цензуры в его творчество началось еще… в 1914 году (в некоторых странах был запрещен фильм «Супружеская жизнь

Мейбл»). Всего же в разное время цензурным запретам подверглось двадцать лент Чаплиниады. Правда, восемнадцать из них были впоследствии «реабилитированы», причем последние две — не далее как в 1970 году.

Не случайно же, конечно, сам Чаплин так редко подчеркивал общественную миссию своего искусства. Наоборот, он куда чаще повторял, что его задача якобы только развлекать публику. Однако мировоззрение художника с неизбежностью обнаруживалось в самом содержании Чаплиниады. Борьба за светлые идеалы гуманизма и социальной справедливости, за право человека на счастье явилась истинным смыслом многолетней артистической и режиссерской деятельности Чаплина. Он напитал юмор, порой сказочный и часто романтический, реалистическим содержанием. Как никто до него и пока никто после него.

В немногих, но сердечных строках, посвященных Ромену Роллану, Горький восхвалял людей, поражающих стойкостью любви к миру и человеку и противостоящих своим духом, творчеством капиталистической действительности. Мне мучительно дороги, подчеркивал Горький, жизнь и работа людей, неустанно творящих культурные ценности в наши дни, когда столько умов трудится над изысканием средств истребления.

Это писалось примерно шестьдесят лет назад. С тех пор в мире произошло много изменений, огромных по своему масштабу и историческому значению. Но эти изменения делают слова Горького еще более актуальными, придают им особенно глубокий смысл. В новых условиях от честных художников Запада подчас требуется неизмеримо больше мужества и преданности высоким идеалам, любви к народу, чем прежде. Конфликт между свободолюбием, гуманизмом, талантом и современной действительностью нередко приобретает в таких условиях характер жестокого испытания, и жизнеутверждающее, прогрессивное творчество, сама жизнь честного художника являют собой в наше время пример высокого подвига.

К числу художников высокого подвига имя Чарльза Спенсера Чаплина должно быть отнесено одним из первых.

Трагикомическая эпопея Чаплиниада, эта одиссея человека буржуазного мира, стала подлинной «Человеческой комедией» XX века. С ней ничто не может сравниться в нашем столетии.

ЧАПЛИН О СЕБЕ…

…Чтобы смешить людей, не надо знать никаких особых тайн. Весь мой секрет заключается в том, что я изучал и изучаю человека, так как без этого я ничего не смог бы достигнуть.

1918 г.

…Комедия должна быть реалистичной и правдиво отражать жизнь.

1921 г.

…Народ хочет правды… Вы должны говорить ему правду в комедии.

1921 г.

…Цель кино — перенести нас в царство красоты. Эта цель не может быть достигнута, если мы удалимся от истины. Только реализм может убедить публику.

1923 г.

…Для материалиста искусство есть нечто выражающее правду действительности, какова бы эта правда ни была… Одна лишь правда в искусстве живет вечно.

1924 г.

…Я не рассматриваю персонаж, которого играю на экране, как характер. Для меня он больше — символ. Мне он всегда кажется больше от Шекспира, чем от Диккенса… Образ, который я играю, изменился. Он стал более трагичным и печальным, немного более организованным. Он потерял свою буффонность, он стал более рациональным. Кто-то сказал: он стал менее маской и более — человеческим существом.

1928 г.

…Чтобы сделать фильм, я должен создать целый мир, в котором вложенные в картину идеи будут развиваться совершенно логично. Каждая деталь в декорации, каждая мелочь в действии, каждое слово в диалогах, все музыкальное сопровождение, данное как фон или как отдельный штрих, должны сочетаться гармонически и создавать соответствующую атмосферу, особый мирок, где мой замысел и мои взгляды могут выражаться свободно, непринужденно и логично.

1954 г.

…Все, что может такой человек, как я, — это разоблачать зло, предоставляя тем, кто способен на большее, миссию решать сложные проблемы современной жизни.

1957 г.

…Откуда берутся идеи? Только из упорных поисков, граничащих с одержимостью. Для этого человек должен обладать способностью мучиться и не утрачивать увлеченности в течение длительных периодов. Может быть, для некоторых людей это легче, чем для других, хотя я сильно в этом сомневаюсь.

1964 г.

…Умение ценить время по-прежнему остается главным достоинством в искусстве кино. Это понимали и Эйзенштейн и Гриффит. Быстрые монтажные переходы и наплывы составляют основу динамики фильма.

1964 г.

…Я никогда не учился актерскому мастерству, но мне посчастливилось жить в эпоху великих актеров, и еще ребенком я видел их и впитал какую-то часть их мастерства и опыта. Хотя я был достаточно одарен, на репетициях, к собственному изумлению, убеждался, что мне еще надо учиться технике сценического искусства. Всякого, даже самого талантливого новичка нужно обучать технике нашего мастерства: какова бы ни была его одаренность, он должен научиться пользоваться ею.

1964 г.

…Только работа придавала смысл жизни — все остальное была суета.

1964 г.

…И вот я подошел к концу своей одиссеи. Я понимаю, что время и обстоятельства благоприятствовали мне. Мне выпало на долю быть любимцем всего мира, меня любили и ненавидели.

1964 г.

…Сейчас многие стремятся к простоте, но не каждому удается ее достичь… В искусстве ничего не дается просто. Иногда я даже теряюсь, слыша, что меня называют комиком, — на самом деле я вполне серьезный человек. Для того чтобы добиться легкости и простоты в кинематографе, нужно упорно и долго работать.

1969 г.

…Моей целью всегда было — стать артистом, создавать искусство для массового зрителя.

1971 г.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

I. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «КИСТОУН» КИНОСТУДИЯ «ИДНДЕЙЛ», ГОЛЛИВУД (США) (ЯНВАРЬ — ДЕКАБРЬ 1914 ГОДА)

1. ЗАРАБАТЫВАЯ НА ЖИЗНЬ. Making a Living. (Известен также под названиями «A Busted Johnny», «Troubles», «Doing His Best».)

В 1 части. Выпуск 2 февраля 1914 г.

Режиссер Генри Лерман.

Артисты: Чарли Чаплин (Джонни), Генри Лерман (репортер), Вирджиния Кертли (невеста репортера), Алиса Девенпорт (ее мать), Честер Конклин (полицейский и прохожий), Минта Дерфи (секретарша в редакции), Чарльз Инсли (редактор).

См. стр. 34, 36, 239

2. ДЕТСКИЕ АВТОГОНКИ В ВЕНИСЕ. Kid Auto Races at Venice. Полчасти.

Выпуск 7 февраля 1914 г.

Режиссер Генри Лерман.

Артисты: Чарли Чаплин (любопытный прохожий), Генри Лерман (кинорежиссер), Билли Джекобс, Телма Сэлтер, Гордон Гриффит.

См. стр. 35, 36

3. НЕОБЫКНОВЕННО ЗАТРУДНИТЕЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ МЕЙБЛ. Mabel's Strange Predicament. (Известен также под названием «Hotel Mix-up».)

В 1 части. Выпуск 9 февраля 1914 г.

Режиссеры Генри Лерман и Мак Сеннет.

Артисты: Чарли Чаплин, Мейбл Норман, Гарри Маккой, Алиса Девенпорт, Хенк Мэн, Честер Конклин, Эл Сент-Джон.

См. стр. 35

4. МЕЖДУ ДВУМЯ ЛИВНЯМИ. Between Showers. (Известен также под названиями «The Flirts», «Charlie and the Umbrella», «In Wrong».)

В 1 части. Выпуск 28 февраля 1914 г.

Режиссер Генри Лерман.

Артисты: Чарли Чаплин (ухажер), Форд Стерлинг (его соперник), Честер Конклин (полицейский), Эмма Клифтон

(девушка).

См. стр. 35, 94

5. ДЖОННИ В КИНО. A Film Johnny. (Известен также под названиями «Movie Nut», «Million Dollar Job».)

В 1 части. Выпуск 2 марта 1914 г.

Снято под наблюдением Мака Сеннета.

Артисты: Чарли Чаплин, Вирджиния Кертли, Роско Арбэкль (Фатти), Минта Дерфи, Мейбл Норман, Форд Стерлинг, Мак Сеннет.

6. ТАНГО-ПУТАНИЦА. Tango Tangles. (Известен также под названиями «Charlie's Recreation», «Music Hall».)

В 1 части. Выпуск 9 марта 1914 г.

Снято под наблюдением Мака Сеннета.

Артисты: Чарли Чаплин, Форд Стерлинг, Роско Арбэкль (Фатти), Честер Конклин, Минта Дерфи.

7. ЕГО ЛЮБИМОЕ ВРЕМЯПРЕПРОВОЖДЕНИЕ. His Favorite Pastime. (Известен также под названием «The Bonehead».)

В 1 части. Выпуск 16 марта 1914 г.

Режиссер Джордж Николс.

Артисты: Чарли Чаплин, Пегги Пирс, Роско Арбэкль (Фатти).

8. ЖЕСТОКАЯ, ЖЕСТОКАЯ ЛЮБОВЬ. Cruel, Cruel Love. (Известен также под названием «Lord Helpus».)

В 1 части. Выпуск 26 марта 1914 г.

Снято под наблюдением Мака Сеннета.

Артисты: Чарли Чаплин, Честер Конклин, Алиса Девенпорт, Минта Дерфи.

9. ЛУЧШИЙ ЖИЛЕЦ. The Star Boarder. (Известен также под названием «The Hash-House Hero».)

В 1 части. Выпуск 4 апреля 1914 г.

Снято под наблюдением Мака Сеннета.

Артисты: Чарли Чаплин (жилец), Гордон Гриффит (мальчик), Минта Дерфи (хозяйка меблированных комнат), Эдгар Кеннеди (ее муж).

10. МЕЙБЛ ЗА РУЛЕМ. Mabel at the Wheel. (Известен также под названиями «His Daredevil Queen», «Hot Finish».)

В 2 частях. Выпуск 18 апреля 1914 г.

Режиссеры Мак Сеннет и Мейбл Норман.

Артисты: Чарли Чаплин, Мейбл Норман, Честер Конклин,

Гарри Маккой, Мак Сеннет, Фред Мейс, Эл Сент-Джон, Мак Суэйн (Амбруаз).

См. стр. 36

11. ДВАДЦАТЬ МИНУТ ЛЮБВИ. Twenty Minutes of Love. (Известен также под названиями «He Loved Her So», «Cops and Watches», «Love Friend».)

В 1 части. Выпуск 20 апреля 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина. Снято под наблюдением Мака Сеннета.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга), Эдгар Кеннеди (старик в парке), Честер Конклин (вор), Минта Дерфи (его возлюбленная).

См. стр. 36

12. ЗАСТИГНУТЫЙ В КАБАРЕ. Caught in a Cabaret. (Известен также под названиями «The Waiter», «The Jazz Waiter», «Faking with Society».)

В 2 частях. Выпуск 27 апреля 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина и Мейбл Норман. Снято под наблюдением Мака Сеннета.

Артисты: Чарли Чаплин (официант), Мейбл Норман (светская девушка), Гарри Маккой (ее возлюбленный), Алиса Девенпорт (ее мать), Мак Суэйн (хулиган), Эдгар Кеннеди (хозяин кабаре), Честер Конклин (официант), Минта Дерфи (танцовщица), Алиса Хауэл (горничная).

См. стр. 36, 42

13. ЗАСТИГНУТЫЙ ДОЖДЕМ. Caught in the Rain. (Известен также под названиями «At It Again», «Who Got Stung», «In the Park».

В 1 части. Выпуск 4 мая 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин (ухажер), Мак Суэйн (Амбруаз), Алиса Девенпорт (его жена).

14. ДЕЛОВОЙ ДЕНЬ. A Busy Day. (Известен также под названием «Militant Suffragette».)

Полчасти. Выпуск 7 мая 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Мак Суэйн (Амбруаз), Чарли Чаплин (его жена), Филлис Аллен.

См. стр. 37

15. РОКОВОЙ МОЛОТОК. The Fatal Mallet. (Известен также под названием «The Pile Driver».)

В 1 части. Выпуск 1 июня 1914 г.

Сценарий Мака Сеннета. Режиссеры Мак Сеннет и Чарльз С. Чаплин. Артисты: Чарли Чаплин, Мейбл Норман, Мак Сеннет, Мак Суэйн. См. стр. 37

16. ЕЕ ДРУГ БАНДИТ. Her Friend the Bandit. (Известен также под названием «Mabel's Flirtation».)

В 1 части. Выпуск 4 июня 1914 г.

Режиссеры Чарльз С. Чаплин и Мейбл Норман.

Артисты: Чарли Чаплин (бандит), Чарльз Мюррей (граф), Мейбл Норман (хозяйка дома).

17. НОКАУТ. The Knockout. (Известен также под названиями «Counted Out», «The Pugilist».)

В 2 частях. Выпуск 11 июня 1914 г.

Снято под наблюдением Мака Сеннета.

Артисты: Роско Арбэкль (боксер Фатти), Эдгар Кеннеди (второй боксер), Чарли Чаплин (рефери), Хенк Мэн, Чарли Чейз, Мак Суейн, Минта Дерфи, Эл Сент-Джон, Спим Самервил,

Мак Сеннет, Алиса Хауэл, Фред Мейс.

18. ДЕЛОВОЙ ДЕНЬ МЕЙБЛ. Mabel's Busy Day. (Известен также под названиями «Charlie and the Sausages», «Love and Lunch», «Hot Dogs».)

В 1 части. Выпуск 13 июня 1914 г.

Режиссеры Чарльз С. Чаплин и Мейбл Норман.

Артисты: Чарли Чаплин, Мейбл Норман, Честер Конклин, Гарри Маккой, Спим Самервил.

19. СУПРУЖЕСКАЯ ЖИЗНЬ МЕЙБЛ. Mabel's Married Life. (Известен также под названиями «When You're Married», «The Squarehead».)

В 1 части. Выпуск 20 июня 1914 г.

Ражиссеры Чарльз С. Чаплин и Мейбл Норман.

Артисты: Чарли Чаплин, Мейбл Норман, Мак Суэйн, Чарльз Мюррей, Хенк Мэн, Гарри Маккой, Алиса Хауэл, Уоллес Макдональд.

См. стр. 271

20. ВЕСЕЛЯЩИЙ ГАЗ. Laughing Gas. (Известен также под названиями «Tuning His Ivories», «The Dentist», «Down and Out».)

В 1 части. Выпуск 9 июля 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин (помощник дантиста), Фриц Шаде

(дантист), Алиса Хауэл (его жена), Спим Самервил, Мак Суэйн, Джозеф Суикард.

21. РЕКВИЗИТОР. The Property Man. (Известен также под названиями «Geting His Coat», «The Roustabout».)

В 2 частях. Выпуск 1 августа 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин (реквизитор), Фриц Шаде (силач), Мак Сеннет (зритель в зале), Филлис Аллен, Чарльз Беннет.

См. стр. 40, 51, 269

22. ЛИЦО НА ПОЛУ БАРА. The Face on the Barroom Floor. (Известен также под названием «The Ham Artist».)

В 1 части. Выпуск 10 августа 1914 г.

Бурлеск по поэме Хьюга Антуана д'Арси. Режиссер Чарльз С. Чаплин.

Артисты: Чарли Чаплин (художник), Честер Конклин, Сесиль Арнольд, Фриц Шаде.

23. ОТПУСК. Recreation. (Известен также под названием «Spring Fever».)

Полчасти. Выпуск 18 августа 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин, Мейбл Норман.

24. МАСКАРАДНАЯ МАСКА. The Masquerader. (Известен также под названиями «Putting One Over», «The Female Impersonator», «The Picnic».)

В 1 части. Выпуск 27 августа 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин, Роско Арбэкль (Фатти), Чарльз Мюррей, Фриц Шаде, Чарли Чейз, Гарри Маккой, Минта Дерфи, Сесиль Арнольд.

25. ЕГО НОВАЯ ПРОФЕССИЯ. His New Profession. (Известен также под названиями «The Good-for-Nothing», «Helping Himself».)

В 1 части. Выпуск 31 августа 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин, Чарли Чейз, Гарри Маккой, Минта Дерфи.

26. ПОВЕСЫ. The Rounders. (Известен также под названиями «Revelry», «Two of a Kind», «Oh, What a Night».)

В 1 части. Выпуск 7 сентября 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин (гуляка), Филлис Аллен (его жена), Роско Арбэкль (Фатти), Минта Дерфи (его жена), Эл Сент-Джон, Чарли Чейз, Фриц Шаде, Уоллес Макдональд.

27. НОВЫЙ ПРИВРАТНИК. The New Janitor. (Известен также под названиями «The New Porter», «The Blundering Boob».)

В 1 части. Выпуск 24 сентября 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин, Эл Сент-Джон, Джек Диллон, Минта Дерфи, Фриц Шаде.

См. стр. 40.

28. ЭТИ МУКИ ЛЮБВИ. Those Love Pangs. (Известен также под названиями «The Rival Mashers», «Busted Hearts».)

В 1 части. Выпуск 10 октября 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин, Честер Конклин, Эдгар Кеннеди, Гарри Маккой, Сесиль Арнольд.

См. стр. 79.

29. ТЕСТО И ДИНАМИТ. Dough and Dynamite. (Известен также под названиями «The Doughnut Designer», «The Cook».)

В 2 частях. Выпуск 26 октября 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин (пекарь), Честер Конклин (усатый пекарь), Фриц Шаде (хозяин), Уоллес Макдональд (посетитель), Лео Уайт (руководитель забастовщиков), Слим Самервил, Чарли Чейз (забастовщики), Вивьен Эдвардс (кассирша), Норма Никольс, Филлис Аллен (официантки), Сесиль Арнольд (девочка).

30. НЕВОЗМУТИМЫЙ ДЖЕНТЛЬМЕН. A Gentleman of Nerve. (Известен также под названием «Some Nerve».)

В 1 части. Выпуск 29 октября 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин (мистер Вау-Ваус), Мейбл Норман, Честер Конклин, Мак Суэйн (Амбруаз), Чарли Чейз, Филлис Аллен, Эдгар Кеннеди.

31. ЕГО МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРЬЕРА. His Musical Career. (Известен также под названиями «The Piano Movers», «Musical Tramps».)

В 1 части. Выпуск 7 ноября 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин, Мак Суэйн (перевозчик роялей), Фриц Шаде (мистер Рич), Алиса Хауэл (миссис Рич), Джо Бордо (мистер Пуер), Норма Никольс (мисс Пуер).

См. стр. 42.

32. ЕГО МЕСТО СВИДАНИЙ. His Trysting Place. (Известен также под названием «Family House».)

В 2 частях. Выпуск 9 ноября 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин (отец семейства), Мейбл Норман (его жена), Мак Суэйн, Филлис Аллен (его жена).

33. ПРЕРВАННЫЙ РОМАН ТИЛЛИ. Tillie's Punctured Romance.

В 6 частях. Выпуск 14 ноября 1914 г.

Сценарий Хемптона Дель Рута по музыкальной комедии Эдгара Смита «Кошмары Тилли».

Режиссер Мак Сеннет. Оператор Фрэнк Уильямс.

Артисты: Мэри Дресслер (Тилли), Чарли Чаплин (авантюрист), Мейбл Норман (его возлюбленная), Мак Суэйн (отец Тилли), Чарльз Беннет (богатый дядюшка Тилли), Слим Самервил, Эл Сент-Джон (полицейские), Уоллес Макдональд, Чарли Чейз, Чарльз Мюррей, Эдгар Кеннеди, Минта Дерфи, Гордон Гриффит, Филлис Аллен, Алиса Девенпорт, Гарри Маккой.

См. стр. 39. 46.

34. СОСТОЯВШЕЕСЯ ЗНАКОМСТВО. Getting Acquainted. (Известен также под названием «A Fair Exchange».)

В 1 части. Выпуск 5 декабря 1914 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин (мистер Спуз), Филлис Аллен (его жена), Мак Суэйн (Амбруаз), Мейбл Норман (его жена), Эдгар Кеннеди, Гарри Маккой, Сесиль Арнольд.

35. ЕГО ДОИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОШЛОЕ. His Prehistoric Past. (Известен также под названием «A Dream».)

В 2 частях. Выпуск 7 декабря 1914 т.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга), Мак Суэйн (царек), Фриц Шаде (жрец), Джин Мерч (жена царька).

См. стр. 39, 42, 114

II. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «ЭССЕНЕЙ» КИНОСТУДИИ «ЛОКСТОУН», ЧИКАГО; «НАЙЛС», САН-ФРАНЦИСКО;

«БРЕДБЮРИ» И «МАДЖЕСТИК», ГОЛЛИВУД (США) (ЯНВАРЬ 1915—МАРТ 1916 ГОДА)

Сценарии всех фильмов и режиссура Чарльза С. Чаплина. Оператор Роланд (Ролли) Тотеро.

36. ЕГО НОВАЯ РАБОТА. His New Job. Снято в студии «Локстоун».

В 2 частях. Выпуск 1 февраля 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (реквизитор), Бен Тюрпин (второй реквизитор), Чарльз Инсли (директор студии), Лео Уайт (секретарь директора и киноактер), Фрэнк Дж. Колеман (кинорежиссер), Шарлотта Мино, Глория Свенсон, Агнеса Айрес (киноактрисы).

См. стр. 28, 29, 47, 48, 52, 186, 206

37. НОЧЬ НАПРОЛЕТ. A Night Out. Снято в студии «Найлс».

В 2 частях. Выпуск 15 февраля 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (гуляка), Бен Тюрпин (его приятель), Лео Уайт (француз), Бад Джеймисон (старший официант), Эдна Первиенс (его жена), Фред Гудвинс (портье).

См. стр. 48, 78

38. ЧЕМПИОН. The Champion. (Известен также под названием «Champion Charlie».) Снято в студии «Найлс».

В 2 частях. Выпуск 11 марта 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга), Бад Джеймисон (боксер), Ллойд Бэкон (хозяин ринга), Эдна Первиенс (его дочь), Бен Тюрпин (разносчик), Лео Уайт.

См. стр. 186

39. В ПАРКЕ. In the Park. Снято в студии «Найлс».

В 1 части. Выпуск 18 марта 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга), Эдна Первиенс (девушка), Лео Уайт (джентльмен в цилиндре), Ллойд Бэкон (второй бродяга), Билли Армстронг (вор), Эрнест ван Пелт (полицейский).

См. стр. 48

40. БЕГСТВО В АВТОМОБИЛЕ. The Jitney Elopement. Снято в студии «Найлс».

В 2 частях. Выпуск 1 апреля 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга), Эдна Первиенс (девушка), Ллойд Бэкон (ее отец), Лео Уайт (граф), Педди Макгайр (полицейский и дворецкий), Фред Гудвинс (полицейский).

См. стр. 48, 78, 186

41. БРОДЯГА. The Tramp. Снято в студии «Найлс».

В 2 частях. Выпуск 11 апреля 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга), Фред Гудвинс (фермер), Эдна Первиенс (его дочь), Ллойд Бэкон (ее жених), Педди Макгайр (работник на ферме), Лео Уайт, Эрнест ван Пелт (грабители).

См. стр. 54, 55, 78, 94, 185, 206, 221, 244, 246, 247

42. У МОРЯ. By the Sea. Снято в студии «Бредбюри».

В 1 части. Выпуск 29 апреля 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин, Эдна Первиенс, Билли Армстронг, Бад Джеймисон.

См. стр. 48

43. РАБОТА. Work. (Известен также под названием «The Paperhanger».) Снято в студии «Бредбюри».

В 2 частях. Выпуск 21 июня 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (помощник маляра), Чарльз Инсли (маляр), Билли Армстронг (хозяин дома), Марта Голден (хозяйка), Лео Уайт (ее любовник), Эдна Первиенс (горничная), Педди Макгайр (приятель маляра).

См. стр. 52, 186

44. ЖЕНЩИНА. A Woman. (Известен также под названиями «The Perfect Lady», «Charlie the Perfect Lady».)

Снято в студии «Маджестик».

В 2 частях. Выпуск 12 июля 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (ухажер), Эдна Первиенс (его возлюбленная), Чарльз Инсли (ее отец), Марта Голден (ее мать), Билли Армстронг (приятель отца), Мерджи Рейджер (девушка в парке), Лео Уайт (джентльмен в цилиндре).

См. стр. 48, 206

45. БАНК. The Bank. (Известен также под названием «Charlie at the Bank».) Снято в студии «Маджестик».

В 2 частях. Выпуск 9 августа 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (уборщик в банке), Эдна Первиенс (машинистка), Чарльз Инсли (директор), Карл Стокдейл (кассир), Билли Армстронг (второй уборщик), Лео Уайт, Педди Макгайр, Джон Ренд, Фрэнк Дж. Колеман, Ллойд Бэкон, Уэсли Раггльс.

См. стр. 24, 52, 54, 55, 81, 82

46. ЗАВЕРБОВАННЫЙ. Shanghaied. Снято в студии «Маджестик».

В 2 частях. Выпуск 4 октября 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (завербованный матрос), Уэсли Рагглс (судовладелец), Эдна Первиенс (его дочь), Джон Ренд, Билли Армстронг, Лео Уайт, Фред Гудвинс, Педди Макгайр.

См. стр. 52

47. ВЕЧЕР В МЮЗИК-ХОЛЛЕ. A Night in the Show. (Известен также под названием «Charlie at the Show».)

Снято в студии «Маджестик».

В 2 частях. Выпуск 20 ноября 1915 г.

Артисты: Чарли Чаплин (мистер Пест и пьяница Роуди), Лео Уайт (негр на галерке и француз в партере), Эдна Первиенс (дама в партере), Ди Лемптон (толстяк), Мей Уайт, Джон Ренд, Бад Джеймисон, Педди Макгайр, Джеймс Т. Келли.

См. стр. 48

48. КАРМЕН. Carmen. Снято в студии «Маджестик».

В 2 частях. Выпуск 18 декабря 1915 г.

Второй вариант фильма, расширенный до 4 частей, выпущен 22 апреля 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин (дон Хозьери), Эдна Первиенс (Кармен), Бен Тюрпин (Ремендадо), Джек Хендерсон (Лилиас Пастья), Лео Уайт (офицер), Джон Ренд (Эскамильо), Мей Уайт (Фраскита), Бад Джеймисон (солдат), Уэсли Рагглс, Стенли Сенфорд (контрабандисты).

См. стр. 185, 188, 206, 246

49. ПОЛИЦИЯ. Police. Снято в студии «Маджестик».

В 2 частях. Выпуск 27 марта 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга), Лео Уайт (хозяин ночлежки, торговец фруктами и полицейский), Эдна Первиенс (хозяйка дома), Уэсли Рагглс (первый и второй проповедники), Джеймс Т. Келли (пьяница и бродяга), Джон Ренд (полицейский), Бад Джеймисон.

См. стр. 47, 52, 94, 110

ТРОЙНОЕ БЕСПОКОЙСТВО. Triple Trouble. Смонтировано из фрагментов фильмов «Полиция», «Работа» и незаконченной картины «Жизнь». Отдельные эпизоды досняты Лео Уайтом. В 2 частях. Выпуск 11 августа 1918 г.

Артисты: Чарли Чаплин, Эдна Первиенс, Лео Уайт, Билли Армстронг, Джеймс Т. Келли, Бад Джеймисон, Уэсли Рагглс.

ОБОЗРЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЧАПЛИНА В ФИРМЕ «ЭССЕНЕЙ». The Essanay— Chaplin Revue of 1916. Смонтировано из фрагментов фильмов «Бродяга», «Его новая работа», «Ночь напролет» и др.

В 5 частях. Выпуск 23 сентября 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин, Эдна Первиенс, Бен Тюрпин, Лео Уайт, Билли Армстронг, Бад Джеймисон, Шарлотта Мино.

III. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «МЬЮЧУЭЛ» КИНОСТУДИЯ «ЛОУН СТАР», ГОЛЛИВУД (США) (МАЙ 1916 — ОКТЯБРЬ 1917 ГОДА)

Сценарии всех фильмов и режиссура Чарльза С. Чаплина. Оператор Роланд (Ролли) Тотеро (№ 50–53 — совместно с оператором Фрэнком Уильямсом).

50. КОНТРОЛЕР УНИВЕРМАГА. The Floorwalker. В 2 частях. Выпуск 15 мая 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин (служащий в магазине), Эрик Кемпбелл (управляющий магазином), Эдна Первиенс (секретарша), Ллойд Бэкон (заведующий отделом), Альберт Остин (приказчик), Джеймс Т. Келли (бородатый посыльный), Стенли Сенфорд (уборщик), Генри Бергман (покупатель), Лео Уайт (покупатель и вор), Шарлотта Мино (детектив).

См. стр. 52, 72, 186, 242

51. ПОЖАРНЫЙ. The Fireman. В 2 частях. Выпуск 12 июня 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин (конюх), Эрик Кемпбелл (брандмейстер), Эдна Первиенс (его невеста), Ллойд Бэкон (ее отец), Лео Уайт (владелец сгоревшего дома), Джон Ренд, Фрэнк Дж. Колеман, Джеймс Т. Келли, Альберт Остин (пожарные).

См. стр. 48, 71

52. СКИТАЛЕЦ. The Vagabond. В 2 частях. Выпуск 10 июля 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга скрипач), Эдна Первиенс (девушка), Шарлотта Мино (ее мать), Эрик Кемпбелл (цыган), Лео Уайт (музыкант и старуха цыганка), Ллойд Бэкон (художник), Джон Ренд, Альберт Остин, Фрэнк Дж. Колеман, Джеймс Т. Келли (музыканты).

См. стр. 24, 52, 86, 140, 206, 221, 244

53. В ЧАС НОЧИ. One A. M.

В 2 частях. Выпуск 7 августа 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин (подвыпивший джентльмен), Альберт Остин (шофер такси).

См. стр. 48, 49, 73

54. ГРАФ. The Count.

В 2 частях. Выпуск 4 сентября 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин (подмастерье портного), Эрик Кемпбелл (портной), Эдна Первиенс (богатая наследница), Шарлотта Мино (миссис Манибэгс), Лео Уайт (граф), Джеймс Т. Келли (дворецкий), Альберт Остин (высокий джентльмен и полицейский), Фрэнк Дж. Колеман (полицейский), Джон Ренд (джентльмен с бородой), Стенли Сенфорд, Лойл Ундервуд, Мей Уайт (гости), Ева Фетчер (кухарка).

См. стр. 50, 51, 73, 78, 94

55. ЛАВКА РОСТОВЩИКА. The Pawnshop. В 2 частях. Выпуск 2 октября 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин (служащий в лавке ростовщика), Генри Бергман (ростовщик), Эдна Первиенс (его дочь), Джон Ренд (второй служащий), Фрэнк Дж. Колеман (полицейский), Эрик Кемпбелл (мошенник), Альберт Остин (закладчик с часами), Джеймс Т. Келли (прохожий и женщина с аквариумом).

См. стр. 52, 54, 78, 86, 181, 186, 206

56. ЗА КУЛИСАМИ ЭКРАНА. Behind the Screen. В 2 частях. Выпуск 13 ноября 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин (реквизитор), Эрик Кемпбелл (старший реквизитор), Эдна Первиенс (безработная девушка), Уэсли Раггльс (актер), Генри Бергман (режиссер исторической драмы), Ллойд Бэкон (режиссер комедии), Альберт Остин, Лео Уайт, Джон Ренд (рабочие-забастовщики), Фрэнк Дж. Колеман (ассистент режиссера), Шарлотта Мино (киноактриса), Джеймс Т. Келли (оператор).

См. стр. 29, 47, 86, 185, 245

57. РИНК. The Rink.

В 2 частях. Выпуск 4 декабря 1916 г.

Артисты: Чарли Чаплин (официант), Эдна Первиенс (девушка), Джеймс Т. Келли (ее отец), Эрик Кемпбелл (мистер Стаут), Генри Бергман (миссис Стаут), Джон Ренд (второй официант), Альберт Остин (повар и роликобежец), Шарлотта Мино (приятельница Эдны), Ллойд Бэкон (посетитель ресторана).

См. стр. 48, 49, 52, 78, 81, 185

58. ТИХАЯ УЛИЦА. Easy Street. В 2 частях. Выпуск 22 января 1917 г.

Артисты: Чарли Чаплин (полицейский), Эдна Первиенс (сотрудница в миссии), Эрик Кемпбелл (бандит), Шарлотта Мино (его жена), Альберт Остин (проповедник и полицейский), Джон Рейнд, Лео Уайт, Фрэнк Дж. Колеман (полицейские), Лойл Ундервуд (отец семейства).

См. стр. 55, 75, 78, 79, 85, 86, 206, 248, 259

59. ЛЕЧЕНИЕ. The Cure.

В 2 частях. Выпуск 16 апреля 1917 г.

Артисты: Чарли Чаплин (курортник), Эдна Первиенс (девушка), Эрик Кемпбелл (курортник с больной ногой), Генри Бергман (массажист), Джон Ренд (баньщик и портье), Джеймс Т. Келли (броодатый посыльный), Фрэнк Дж. Колеман (основатель курорта), Альберт Остин (служитель).

См. стр. 49, 72, 185, 242, 248

60. ИММИГРАНТ. The Immigrant. В 2 частях. Выпуск 17 июня 1917 г.

Артисты: Чарли Чаплин (иммигрант), Эдна Первиенс (девушка-иммигрантка), Альберт Остин (бородатый иммигрант и посетитель ресторана), Генри Бергман (толстая женщина-иммигрантка и художник), Стенли Сенфорд (шулер), Эрик Кемпбелл (старший официант), Джон Ренд (посетитель ресторана), Фрэнк Дж. Колеман (хозяин ресторана).

См. стр. 24, 55, 58, 59, 63, 78, 79, 86, 165, 181, 242, 248, 263

61. ИСКАТЕЛЬ ПРИКЛЮЧЕНИЙ. The Adventurer. В 2 частях. Выпуск 22 октября 1917 г.

Артисты: Чарли Чаплин (беглый каторжник), Генри Бергман (начальник тюрьмы), Эдна Первиенс (его дочь), Эрик Кемпбелл (синьор Спагетти, ее жених), Лойл Ундервуд, Джон Ренд, Мэй Уайт (гости), Альберт Остин (дворецкий), Фрэнк Дж. Колеман, Монта Белл. См. стр. 94, 110

IV. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «ФЕРСТ НЕЙШНЛ» КИНОСТУДИЯ ЧАПЛИНА, ГОЛЛИВУД (США) (МАРТ 1918 —ДЕКАБРЬ 1922 года)

Сценарии всех фильмов и режиссура Чарльза С. Чаплина. Оператор Роланд (Ролли) Тотеро.

62. СОБАЧЬЯ ЖИЗНЬ. A Dog's Life. В 3 частях. Выпуск 14 апреля 1918 г.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга), Эдна Первиенс (певичка), Том Уилсон (полицейский), Генри Бергман (толстая дама в кафе и безработный), Сидней Чаплин (торговец сосисками), Чарльз Рейснер (клерк и коммивояжер), Билли Уайт (хозяин кафе), Альберт Остин, Бад Джеймисон (воры), Джеймс Т. Келли (ограбленный прохожий).

См. стр. 24, 55, 56, 63, 82, 86, 93, 114, 140, 206, 244

63. ОБЛИГАЦИЯ. The Bond. Полчасти. Выпуск 16 декабря 1918 г.

Артисты: Чарли Чаплин (Чарли), Эдна Первиенс (его невеста и статуя Свободы), Сидней Чаплин (кайзер).

См. стр. 66

64. НА ПЛЕЧО! Shoulder Arms.

В 3 частях. Выпуск 20 октября 1918 г.

Артисты: Чарли Чаплин (новобранец), Альберт Остин (высокий новобранец, бородатый часовой в штабе и шофер кайзера), Том Уилсон (американский сержант-инструктор и немецкий солдат с топором), Джек Уилсон (американский солдат и кронпринц), Парк Джонс, Джон Рэнд (американские солдаты), Сидней Чаплин (телеграфист-разведчик и кайзер Вильгельм), Эдна Первиенс (девушка-француженка), Генри Бергман (буфетчик, немецкий сержант и Гинденбург), Лойл Ундервуд (немецкий офицер).

См. стр. 42, 55, 58–61, 63, 78, 86, 100, 108, 114, 163, 181, 183, 193, 206, 221, 248, 270

65. СОЛНЕЧНАЯ СТОРОНА. Sunnyside. В 3 частях. Выпуск 15 июня 1919 г.

Артисты: Чарли Чаплин (батрак), Том Уилсон (фермер), Генри Бергман (хозяин лавки), Эдна Первиенс (его дочь), Лойл Ундервуд (старичок фермер), Парк Джонс, Альберт Остин.

См. стр. 52, 78, 185, 206

66. ДЕНЬ РАЗВЛЕЧЕНИЙ. A Day's Pleasure. В 2 частях. Выпуск 15 декабря 1919 г.

Артисты: Чарли Чаплин (отец семейства), Эдна Первиенс (его жена), Боб Келли (их старший сын), Джекки Куган (их младший сын), Том Уилсон (пассажир), Генри Бергман (господин в цилиндре, полицейский и капитан парохода), Альберт Остин,

Лойл Ундервуд.

См. стр. 48, 111

67. МАЛЫШ. The Kid.

В 6 частях. Выпуск 6 февраля 1921 г.

Артисты: Чарли Чаплин (безработный стекольщик), Джекки Куган (малыш), Эдна Первиенс (артистка), Карл Миллер (художник), Том Уилсон (полицейский), Чарльз Рейснер (громила), Генри Бергман (импресарио, небритый обыватель, апостол Петр в раю и хозяин ночлежки), Сидней Чаплин (агент Общества защиты беспризорных детей), Лита Грей (ангел), Альберт Остин (вор), Куган-старший (черт и обитатель ночлежки).

См. стр. 24, 70, 82, 83, 86, 87, 88, 94, 96, 110, 111, 112, 114, 140, 165, 185, 186, 192, 211, 221, 227, 254, 269

68. ПРАЗДНЫЙ КЛАСС. The Idle Class. В 2 частях. Выпуск 25 сентября 1921 г.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга и аристократ), Эдна Первиенс (жена аристократа), Мак Суэйн (ее отец), Генри Бергман (один из гостей и спящий бродяга), Рекс Стори (один из гостей), Аллан Гарсиа, Джон Ренд (игроки в гольф), Лойл Ундервуд (маленький джентльмен), Лита Грей (служанка).

См. стр. 70, 74, 78, 79, 94, 114

69. ДЕНЬ ПОЛУЧКИ. Pay Day. В 2 частях. Выпуск 2 апреля 1922 г.

Артисты: Чарли Чаплин (каменщик), Филлис Аллен (его жена), Мак Суэйн (подрядчик), Эдна Первиенс (его дочь), Сидней Чаплин (собутыльник Чарли и хозяин сосисочной), Генри Бергман, Аллан Гарсиа (собутыльники Чарли), Альберт Остин, Джон Ренд, Лойл Ундервуд (каменщики).

См. стр. 70, 73, 81, 110

70. ПИЛИГРИМ. The Pilgrim.

В 4 частях. Выпуск 26 февраля 1923 г.

Артисты: Чарли Чаплин (беглый каторжник), Мак Суэйн (глава религиозной общины), Китти Бредбери (миссис Блэк), Эдна Первиенс (ее дочь), Чарльз Рейснер (Бобби Динамит), Динки Дин Рейснер (мальчишка), Мей Уиллс (его мать), Сидней Чаплин (жених, железнодорожный кондуктор и отец семейства), Том Мюррей (шериф), Лойл Ундервуд (старейшина), Монта Белл (полицейский), Генри Бергман (пассажир на вокзале и шериф в поезде), Раймонд Ли, Эдит Бостик, Флоренс Латимер, Марион

Дэвис.

См. стр. 24, 67, 70, 78, 82, 89–94, 96, 110, 114, 123, 128, 140, 170, 181, 186, 238, 244, 247

V. ФИЛЬМЫ ФИРМЫ «ЧАРЛЬЗ С. ЧАПЛИН ФИЛМ КОРПОРЕЙШН» (ПРОКАТ «ЮНАЙТЕД АРТИСТС»). КИНОСТУДИЯ ЧАПЛИНА, ГОЛЛИВУД (США) (1923–1952 ГОДЫ)

71. ПАРИЖАНКА. A Woman of Paris. В 8 частях. Выпуск 1 октября 1923 г.

Сценарий Чарльза С. Чаплина по материалам Пегги Гопкинс Джойс. Режиссер Чарльз С. Чаплин. Ассистенты режиссера Эдуард Сатерленд, Жан де Лимур, Генри д'Аббади д'Арра. Художник Артур Стиболт. Оператор Роланд Тотеро. Монтаж Монты Белла. Артисты: Эдна Первиенс (Мари Сент-Клер), Адольф Менжу (Пьер Ревель), Карл Миллер (Жан Милле), Лидия Нотт (его мать), Чарльз Френч (его отец), Кларенс Джелдер (отец Мари), Бетти Морриси (Фифи), Мальвина Поло (Полетта), Нелли Блай Бэкер (массажистка), Генри Бергман (метрдотель), Джордж Уильямс (шеф-повар), Чарли Чаплин (носильщик на вокзале).

См. стр. 24, 70, 83, 96—109, 110–116, 118, 119, 128, 140, 182, 187, 188, 211, 239, 249, 250, 254, 266, 270

72. ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА. The Gold Rush. В 9 частях. Выпуск 26 июня 1925 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина. Ассистенты режиссера Чарльз Рейснер и Генри д'Аббади д'Арра. Художник Чарльз Д. Холл. Оператор Роланд Тотеро.

Артисты: Чарли Чаплин (золотоискатель), Мак Суэйн (Большой Джимми Макки), Том Мюррей (Блэк Ларсен), Джорджия Хейл (девушка), Малькольм Уайт (Джек Камерон), Бетти Морриси (подруга Джорджии), Генри Бергман (Хенк Кертис), Стенли Сенфорд (буфетчик).

См. стр. 24, 42, 72, 108, 109, 118–124, 127, 140,165,170,186, 192, 196, 221, 227, 242, 246, 248, 249, 254, 259, 269, 270

73. ЦИРК. The Circus.

В 7 частях. Выпуск 6 января 1928 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина. Ассистент режиссера Гарри Крокер. Художник Чарльз Д. Холл. Оператор Роланд Тотеро.

Артисты: Чарли Чаплин (бродяга), Аллан Гарсиа (директор цирка), Мирна Кеннеди (наездница, его приемная дочь), Гарри

Крокер (Рекс, канатоходец), Стенли Сенфорд (старший реквизитор), Джон Ренд (помощник реквизитора), Джордж Девис (иллюзионист), Бетти Морриси (его ассистентка), Генри Бергман (старый клоун), Стив Мерфи (вор-карманник), Док Стоун (боксер).

См. стр. 24, 94, 118, 124–129, 165, 179, 186, 192, 238, 240, 245, 266, 269, 270

74. ОГНИ БОЛЬШОГО ГОРОДА. City Lights. В 9 частях. Выпуск 30 января 1931 г.

Сценарий, режиссура и монтаж Чарльза С. Чаплина. Ассистенты режиссера Гарри Крокер, Генри Бергман и Альберт Остин. Художник Чарльз Д. Холл. Оператор Роланд Тотеро. Композитор Чарльз С. Чаплин. Директор картины Альфред Ривс.

Артисты: Чарли Чаплин (безработный), Вирджиния Черрилл (слепая девушка), Флоренс Ли (ее бабушка), Гарри Майерс (миллионер), Аллан Гарсиа (его камердинер), Хенк Мэн (боксер), Том Демпси (боксер), Генри Бергман (мэр города и дворник), Роберт Периш (мальчик-газетчик), Эдди Бейкр (рефери), Альберт Остин (уборщик улиц и грабитель), Джеймс Доннели (управляющий конторой по чистке улиц), Джон Ренд (старый нищий).

См. стр. 24, 78, 86, 87, 98, 108, 126, 129–141, 144–147, 153, 155, 158, 165, 178, 179, 182, 185–190, 192, 211, 221, 227, 238, 242, 243, 248, 255, 256, 259, 263, 267

75. НОВЫЕ ВРЕМЕНА. Modern Times. В 9 частях. Выпуск 5 февраля 1936 г.

Сценарий, режиссура и монтаж Чарльза С. Чаплина. Ассистенты режиссера Картер де Хевен и Генри Бергман. Художник Чарльз Д. Холл. Операторы Роланд Тотеро и Айра Морган. Композитор Чарльз С. Чаплин. Директор картины Альфред Ривс.

Артисты: Чарли Чаплин (рабочий), Полетт Годдар (девушка), Гарри Мейерс (ее отец), Честер Конклин (механик), Генри Бергман (хозяин кафе), Аллан Гарсиа (президент «Стил корпорейшн»), Ллойд Ингрем (директор тюрьмы), Эдуард Кембелл (изобретатель машины), Уолтер Джеймс, Хенк Мэн, Гейни Конклин, Джон Ренд (рабочие на конвейере), Уилфред Лукас (священник в тюрьме), Луис Нато (кокаинист).

См. стр. 24, 42, 87, 94, 98, 140, 144–160, 162, 163, 165, 170, 172, 174, 179, 181–183, 185, 186, 192–194, 201, 221, 224, 225, 227, 233, 238, 248, 255, 256, 258, 259, 261, 264, 268

76. ВЕЛИКИЙ ДИКТАТОР. The Great Dictator. В 11 частях. Выпуск 15 октября 1940 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина. (Сюжет заимствован у румынского писателя Конрада Берковичи.) Старший ассистент режиссера Генри Бергман, ассистенты Дэн Джеймс, Уиллер Драйден, Роберт Мельтцер. Художник Дж. Рассел Спенсер. Операторы Карл Струсс и Роланд Тотеро. Композитор Чарльз С. Чаплин. Монтаж Уилларда Нико.

Артисты: Чарли Чаплин (парикмахер из гетто и диктатор Аденоид Хинкель), Полетт Годдар (Ханна), Джек Оуки (Напалони), Реджиналд Гардинер (Шульц), Генри Дэниел (Гарбич), Билли Джильберт (Херринг), Грейс Хейл (синьора Напалони), Картер де Хевен (посол Бактерии), Морис Мошкович (Джеккель), Эмма Данн (его жена), Бернард Горси (Манн), Пол Вейгель (Агар), Честер Конклин (посетитель парикмахерской), Хенк Мэн, Эдди Гриббон (штурмовики), Лео Уайт (парикмахер), Люсьен Приваль (офицер), Эстер Михельсон, Флоренс Райт, Роберт О'Дэвид, Эдди Дани, Петер Лин, Нита Пайк (обитатели гетто).

См. стр. 24, 42, 78, 87, 98, 157, 160–174, 179, 181–187, 192, 193, 196, 198, 201, 204, 219, 221, 224, 227, 242, 249, 256, 258, 259, 261, 262, 264, 268

77. МСЬЕ ВЕРДУ. Monsieur Verdoux. В 11 частях. Выпуск 11 апреля 1947 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина. (Сюжет Орсона Уэллса). Ассистенты режиссера Робер Флоре и Уиллер Драйден. Художник Джон Бекман. Операторы Курт Курант, Роланд Тотеро. Композитор Чарльз С. Чаплин. Монтаж Уилларда Нико.

Артисты: Чарли Чаплин (Анри Верду), Мейди Корелл (Мона, его жена), Эллисон Роден (их сын), Роберт Льюис (Морис Ботелло, аптекарь), Одри Бетц (Марта, его жена), Марта Рей (Анабелла Бонер), Ада Мей (Аннета, ее служанка), Изобел Элсом (Мари Гроней), Элен Хей (ее подруга), Марджори Беннет (служанка), Маргарет Гофман (Лидия Флоре), Мерилен Нэш (Рене), Ирвинг Бэкон (Пьер Куве), Эдвин Милс (Жан Куве), Вирджиния Бриссак (Шарлотта Куве), Альмира Сешнс (Лена Куве), Ойла Морган (Феба Куве), Бернард Дж. Неделл (полицейский комиссар), Чарльз Ивенс (сыщик Морроу), Уильям Фроулей (полицейский инспектор), Уиллер Драйден (маклер), Барбара Слейтер (цветочница), Том Уилсон, Пьер Уоткин, Берри Нортон, Фриц Либер, Вера Марш, Джон Гармон, Кристин Элл (в эпизодических ролях).

См. стр. 98, 142, 192–201, 204, 206, 208, 212, 227, 232, 249,

260, 265

78. ОГНИ РАМПЫ. Limelight.

В 12 частях. Выпуск 23 октября 1952 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина. Ассистент режиссера Роберт Олдрич. Художник Эйджен Лурие. Операторы Карл Струсс и Роланд Тотеро. Композитор Чарльз С. Чаплин. Монтаж Джозефа Инджела.

Артисты: Чарли Чаплин (Кальверо, клоун), Клер Блум (Терри, балерина), Сидней Чаплин-младший (Невиль, композитор), Бастер Китон (клоун), Чарли Чаплин-младший (паяц в балете), Уиллер Драйден (доктор и паяц в балете), Андре Эглевский (Арлекин), Мелисса Хейден (Коломбина), Марджори Беннет (Олсоп, квартирная хозяйка), Найджел Брюс (Постент, директор театра), Норман Ллойд (Бодалинк, режиссер), Джеральдина Чаплин, Жозефина Чаплин, Майкл Чаплин (дети на улице), Уна О'Нил Чаплин (в эпизодической роли).

См. стр. 24, 98, 140, 210–219, 242, 243, 265, 266, 270

VI. ФИЛЬМ ФИРМЫ «АТТИКА ФИЛМ КОМПАНИ» КИНОСТУДИЯ «ШЕППЕРТОН» (ПРОКАТ «АРЧУЭЙ») (АНГЛИЯ)

79. КОРОЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ. A King in New York.

В 12 частях. Выпуск 12 сентября 1957 г.

Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина. Ассистент режиссера Рене Дюпон. Художник Аллан Гаррис. Оператор Джорж Перинал. Композитор Чарльз С. Чаплин. Монтаж Джона Сиборна.

Артисты: Чарли Чаплин (король Шэдов), Доун Эдамс (Энн Кэй, репортер телевидения), Майкл Чаплин (Руперт Мэкеби), Максин Одли (королева), Джерри Десмонд (премьер-министр Вудель), Оливер Джонстон (посол Джоум), Сидней Джеймс (Джонсон, рекламный агент телевидения), Джоан Ингремс (миссис Кромвелл), Роберт Арден (лифтер), Аллан Гиффорд (директор школы), Роберт Кодрон (начальник полиции), Джордж Вудридж, Клиффорд Бэктон и Винсент Лоусон (члены атомной комиссии), Гарри Грин, Джон Макларен, Фил Браун, Шани Уоллис, Джой Николс, Лаури Лупино Лейн, Джордж Трукци (в эпизодических ролях).

См. стр. 98, 157, 192, 219, 220, 223–233, 236, 266, 270 с.

VII. ФИЛЬМ ФИРМЫ «ЮНИВЕРСЛ ПИКЧЕРС ЛИМИТЕД» КИНОСТУДИЯ «ПАЙНВУД» (АНГЛИЯ)

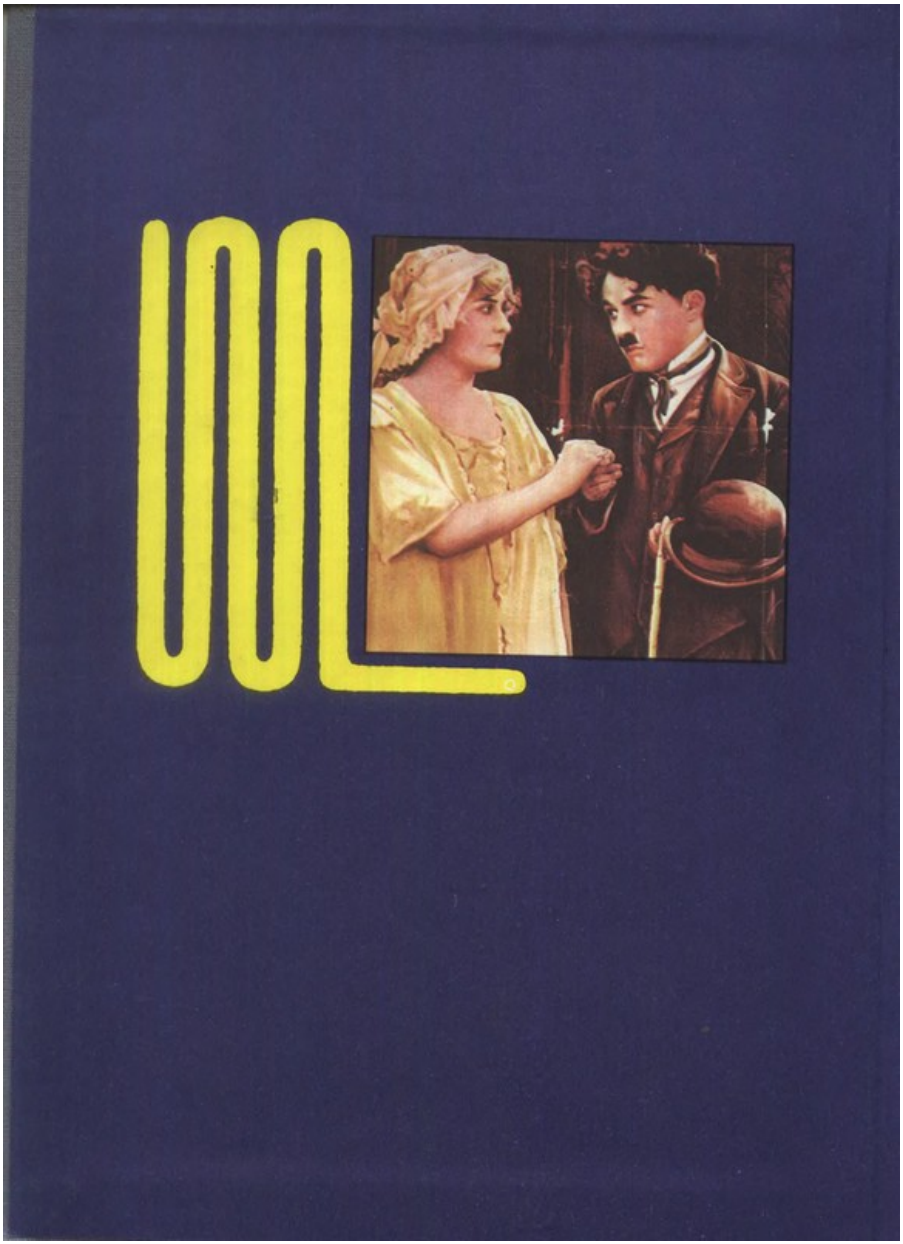
80. ГРАФИНЯ ИЗ ГОНКОНГА. A Countess of Hong Kong.

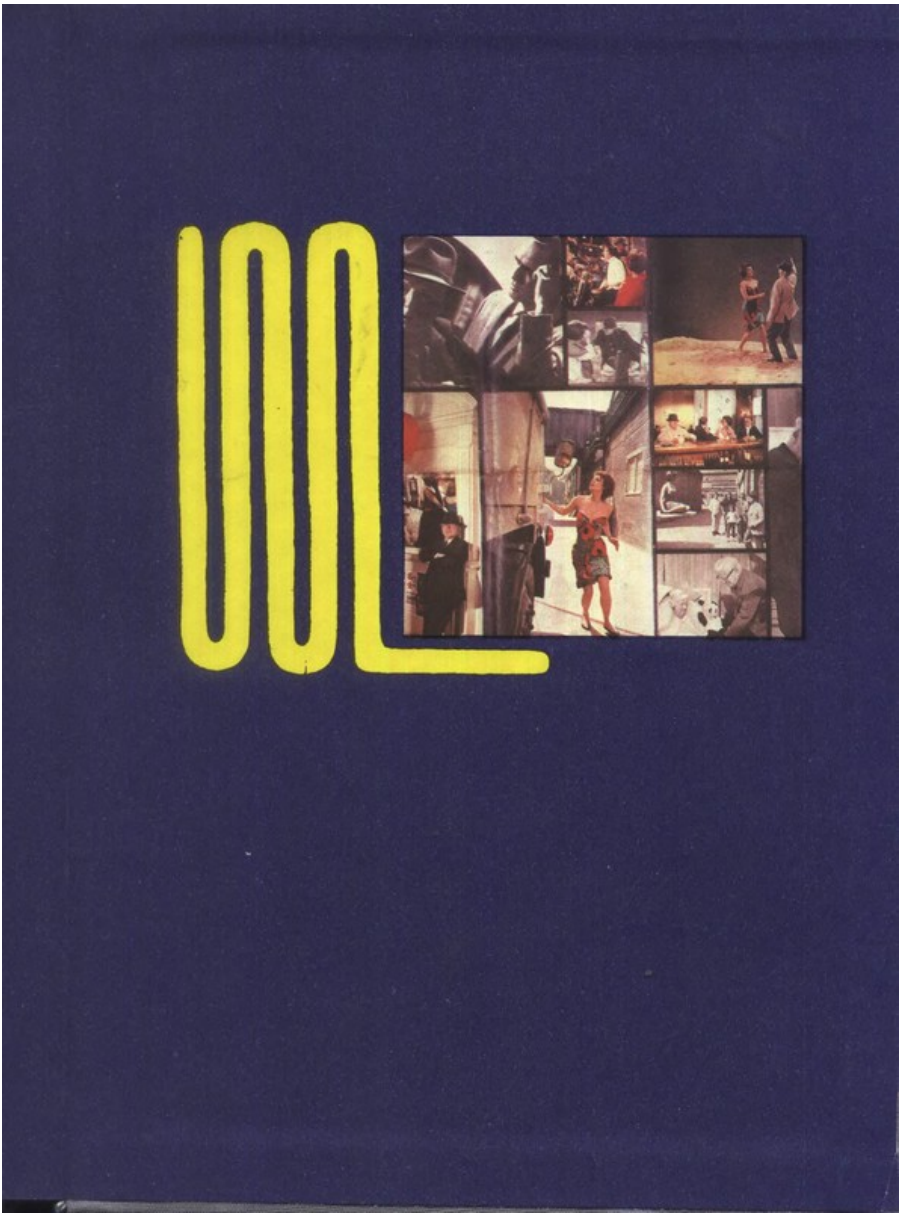
В 13 частях. Выпуск 2 января 1967 г.

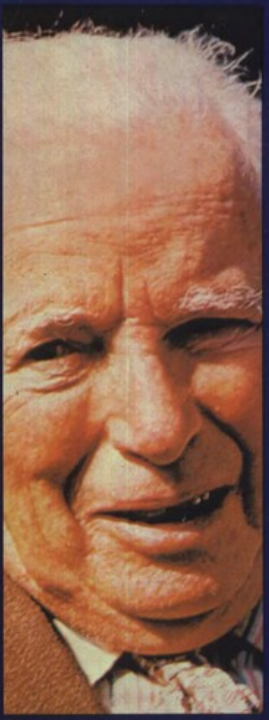
Сценарий и режиссура Чарльза С. Чаплина. Ассистент режиссера Джек Кенси. Художник Роберт Картрайт. Оператор Артур Айббетсон. Композитор Чарльз С. Чаплин. Монтаж Гордона Хейлса. Цвет «Текниколор».

Артисты: Марлон Брандо (Огден Мирс), София Лорен (графиня Наташа), Сидней Чаплин-младший (Харви Крозерс), Патрик Кэрил (Хадсон), Типпи Хедрин (Марта Мирс), Оливер Джонстон (Кларк), Джон Феликс (Майкл Медуин), Джон Пол (капитан), Анджела Скулар (девушка из высшего общества), Маргарет Розерфорд (мисс Голсуэллоу), Питер Бартлет (стюард), Анджела Принчл (баронесса), Дженни Бриджес (графиня), Балбина (французская горничная), Джеральдина Чаплин (девушка на танцах), Жозефина и Виктория Чаплин (две девушки в отеле), Чарльз Чаплин (старый стюард).

См. стр. 238, 270







CHARLIE CHAPLIN

«ИСКУССТВО»